Über
Gustav Freytags Trauerspiel „Die Fabier".

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Michail Tichoff.

Borna-Leipzig

Buchdruckerei Robert Noske

1910.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Köster und Sievers.

Leipzig, den 15. Juni 1909.

Der Procancellar:
Köster.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Kapitel I.

Einleitung.

Gustav Freytag als Dramatiker. Die Gegenwart als Stoffquelle zu seinen Dramen. Das Trauerspiel „Die Fabier". Warum der Stoff geschichtlicher, und zwar aus der römischen Geschichte? Ist die Stoffwahl als gelungene zu bezeichnen? . . . . . 1—9

Kapitel II.

Stoffquelle, Entstehung, Aufnahme.

a) Livius' und Mommsens „Römische Geschichte" als Quelle für die Dichtung. Dichterische Behandlung dieser Quelle. b) Entstehung der Idee von dem Trauerspiel. Beginn und Verlauf der Niederschrift. Zeit der Vollendung. c) Auffassung des Dichters von dem fertigen Trauerspiel. Abfindung mit demselben . . . . . 10—21

Kapitel III.

Ort und Zeit.

Örtlichkeit der Dichtung. Zeit- und Ortsverhältnisse . . . . . 22—25

Kapitel IV

Gang und Entwicklung der Handlung.

Die Handlung in den fünf Akten. Technische Gesetze. Dramatischer Aufbau: a) der Akte, b) der Szenen. Monologe. Botenberichte. Dialoge. Ensembleszenen . . . . . 26—42

Kapitel V.

Charaktere.

Die Charaktere individuell betrachtet. Die Charaktere typisch betrachtet. Gruppierung der Charaktere . . . . . 43—53

Kapitel VI.

Diktion und Farbe.

Eigenart der Sprache. Epitheta. Einfachheit der Diktion. Bilder. Satzverbindung. Wortstellung. Farbe des Dramas . . . . . 54—66

Kapitel VII.

Umarbeitung, Aufführung und Ausgaben.

Umarbeitung und deren Ursache. Aufführungen. Ausgaben . . 66—67

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545810_0055

Einleitung.

Zu den hervorragenden deutschen Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört als einer der angesehensten G. Freytag. Gesund und wahr in seinem Gefühlsleben, mit feinem Sinn und scharfem Verständnis für die Bedürfnisse seiner Zeit ausgestattet, tritt er uns in seinen Werken entgegen. Das Beste, was Freytag hinterlassen hat, erwuchs auf dem Boden epischer Kunst; besonders im realistischen bürgerlichen Roman erwarb er sich großen Ruhm. Auf dem Gebiete der Lyrik war es ihm nicht beschieden, ein bedeutendes Talent zu zeigen.[1]) Sein Lieblingsgebiet aber war sein Lebenlang das Drama; am Drama hing er bis zuletzt wie an einer glücklichen Jugendliebe. Hierin, meine ich, hat er auch größere Bedeutung gewonnen, als gewöhnlich anerkannt wird. Dies zu zeigen, und zwar an einem abgesondert stehenden und für unsere Zeit fast verschollenen Stücke, an seiner römischen Tragödie „Die Fabier", soll der Zweck meiner Schrift sein.

Schon in seiner Jugend zeigte Freytag großes Interesse für die dramatische Kunst; als Forscher wie als Dichter beschäftigte er sich bereits in seiner Studentenzeit mit ihr.[2]) Seine dichterische Tätigkeit widmete er auch in späteren Jahren dem Drama. Während seines Aufenthalts als Dozent der deutschen Literatur in Breslau entstanden seine Erstlingsdramen, welche bald auf

---

[1]) Seine Gedichte gab er in einer kleinen Sammlung, betitelt „In Breslau", 1845 heraus, zog sie aber auf Weinholds Rat wieder zurück.

[2]) Seine Dissertation aus dem Jahre 1838 behandelt die Anfänge des deutschen Dramas und lautet: „De initiis scenicae poesis apud Germanos". In diese Zeit fallen auch seine ersten dramatischen Versuche: das Fragment „Der Hussit" aus dem Jahre 1837 und das vollendete Ritterstück „Die Sühne der Falkensteiner" aus dem Jahre 1838.

der Bühne Fuß faßten. Im Jahre 1841 schrieb Freytag das historische Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen“. Die „Brautfahrt“ behandelt eine Episode aus dem abenteuerlichen Leben Kaiser Maximilians I: seine Brautwerbung um Maria von Burgund. Neben dem eigentlichen mittelalterlichen Helden schildert der Dichter eine interessante, moderne Gestalt — es ist Maximilians lustiger Rat, Kunz von der Rosen, „der Schlüssel zu G. Freytags sämtlichen Charakteren“, wie ihn J. Schmidt nennt. Kunz von der Rosen ist eine kräftige Natur, großmütig aus Überschuß an Kraft, welche das kühne Selbstgefühl des erwachten und erstarkten Bürgertums in sich trägt. Die „Brautfahrt“ verrät weiter des Dichters köstliche Gabe, den schalkhaften, kerngesunden, aus tiefen Quellen deutschen Charakters geschöpften Humor, mit dem eine scharfe, doch in heiterem Geiste geführte Kritik an der Lüge und Falschheit des wirklichen Lebens, den Schwächen und Mängeln der Gesellschaft geübt wird. In technischer Hinsicht ist das Stück nicht ganz gelungen, wie es der Dichter auch in seiner Selbstkritik zugesteht. Die dramatische Einheit der Handlung fehlt; diese selbst, wenn auch in Einzelheiten bühnengemäß, ist zu breit und episch angelegt.

Als ein entschiedener Fortschritt ist das einaktige Fragment „Der Gelehrte“ aus dem Jahre 1844 zu betrachten. Es hilft uns, wenn es auch unvollendet geblieben ist, den Dichter, seine Ideen und seine Richtung verstehen. Wir sehen darin den modernen Dichter sich entfalten, der ein offenes Auge und Herz für die ihn umgebende Welt hat, für das Leid und die Sehnsucht seines eigenen Geschlechts. Das Schlußwort des Helden ist das Losungswort des Dichters selbst: „Ich gehe in das Volk“. Das „Volk“ ist bei Freytag immer das aufstrebende, erwerbende Bürgertum, welches sich aus eigener Kraft heraufarbeitet und den privilegierten Klassen gegenübertritt. Stoff und Idee des „Gelehrten“ sind aus dem wirklichen Leben gegriffen; das war aber auch die Ursache, daß das Stück nicht vollendet werden konnte.[1]) In dem Wenigen jedoch zeichnet uns Freytag

[1]) „Die späteren Teile der Handlung lockten mich weniger, weil mir die anregenden Beobachtungen aus dem wirklichen Leben nicht so reichlich

sehr gelungen einen Gelehrten seiner Zeit, ja vielleicht hat er sich selbst dabei Modell gesessen. Das jambische Gewand, mit welchem der Dichter das Stück umkleidete, kann freilich nicht als glücklich bezeichnet werden. Der Vers ist dem Meister deutscher Prosa hier wie später stets spröde geblieben.

Jetzt fand Freytag seinen Beruf für das moderne Schauspiel, zugleich aber empfand er auch, daß ihm die Kenntnisse der dramatischen Technik noch fehlten. Wie er in seinen Lebenserinnerungen erzählt, konnten die Deutschen nach dieser Richtung vieles von den Franzosen lernen. Und so finden wir Freytag tatsächlich zu dieser Zeit in Breslau, zurückgezogen von manchen Zerstreuungen, über dem Studium französischer Dichter: neben Molière und Victor Hugo studierte er eifrig den fruchtbarsten Dramatiker jener Tage: Scribe. Bei ihm suchte er zu lernen, wie ein Dichter zu verfahren habe, um ein bühnengerechtes Stück schreiben zu können.

Und tatsächlich schrieb er nach zweijähriger unablässiger Arbeit und eifrigem Verkehr mit der praktischen Bühne seine „Valentine", ein Stück, welches einen fertigen Dramatiker verrät. Vergleichen wir die beiden Stücke, den „Gelehrten" und die „Valentine", so sehen wir, wie viel der Dichter in der kurzen Zwischenzeit für seinen Beruf gewonnen hat. Die weder schwungvolle noch charakteristische Versform des „Gelehrten" finden wir in der „Valentine" durch einen leichtfließenden, natürlichen Prosadialog ersetzt, dessen Knappheit und Schlagfertigkeit an die Sprache der „Emilia Galotti" erinnert.[1]) Während der „Gelehrte" technisch mangelhaft und bei szenischer Darstellung fast wirkungslos ist, sehen wir in der „Valentine" ein glänzendes Theaterstück. Hier operiert Freytag weit sicherer als zuvor mit der dramatischen Technik, die Handlung und die

---

zu Gebote standen, und weil ich den ersten Akt niedergeschrieben hatte, bevor dem letzten Akt eine befriedigende Handlung erfunden war", bekennt der Dichter selbst (Erinnerungen S. 131).

[1]) „So geschmeidig und rein war die deutsche Sprache seit Goethes Zeiten von den Brettern herab nicht gehört worden", äußert sich der Zeitgenosse Freytags, Const. Rößler, in seinem Buch „Gustav Freytag und die deutsche Dichtung der Gegenwart" (1860) S. 19.

Charaktere sind voll dramatischen Lebens. Die „Valentine“ wurde vom Publikum gut aufgenommen und hat sich bis Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auf dem Repertoire behauptet. Das Stück spiegelt getreu die vormärzliche Situation wieder. Der Held Georg Saalfeld ist ein echter Sohn seines Volkes, ein überlegener Charakter, Vorkämpfer der neuen Zeit, der seine gesunde Kraft an einer lockeren Hofgesellschaft mißt und über die alten Verhältnisse hinauswächst. Das Interesse an dem sozialen Unglück der unteren Volksklassen finden wir auch hier zum Ausdruck gebracht.

Einen ähnlichen Grundgedanken wie die „Valentine“ hat das im nächsten Jahre 1847 entstandene Schauspiel „Graf Waldemar“. Auch hier haben wir eine in sittlicher Gefahr schwebende Person, die durch wahre und natürliche Liebe gerettet und mit dem Leben versöhnt wird, nur daß die Situation jetzt umgekehrt ist, als in der „Valentine“. Dort stellt sich der kräftige, gesunde Sohn des Volkes neben die Aristokratin und sucht, sie der Gefahr zu entreißen, hier sehen wir den überdrüssigen, blasierten Aristokraten, der an der Hohlheit einer überlebten Lebensführung erkrankt ist, sich in Liebe und Beschämung zu der edlen und keuschen Tochter des Volkes herabneigen und daran gesunden. Technisch ist das Stück noch geschickter aufgebaut als die „Valentine“. Die Kenntnisse und die Sicherheit, welche Freytag beim Theater gewonnen hatte, kamen diesem Schauspiel zugute. Die Charaktere sind lebensvoll und für die Darsteller dankbar gestaltet, die Führung der Szenen ist bühnengerecht und wirkungsvoll.

Mit den letzten beiden Dramen hatte sich Freytag den Namen eines Bühnendichters ersten Ranges erworben. Doch verflossen mehr als fünf Jahre, ehe er wieder einen Schritt auf der eingeschlagenen Bahn wagte. In dieser Pause betätigte er sich hauptsächlich mit der Politik und suchte er mit seiner scharfen Feder den Sieg des Liberalismus über die Reaktion zu erkämpfen. Dem Lagerleben dieses Krieges entnahm er den Stoff zu seinem Meisterwerk „Die Journalisten“. Gleich neben „Minna von Barnhelm“ stellte man die „Journalisten“ in ihrer Bedeutung als politisches Lustspiel. Der Dichter selbst war ja

unter das Volk der Journalisten gegangen; so erzählt er uns: „und (ich) trug im Herzen die Bilder vieler närrischer Käuze, die ich kennen gelernt. Da machte es sich wie von selbst, daß ich dies Stück Welt, in welchem ich mit Behagen verkehrte, für mein altes Handwerk in Anspruch nahm. Die Vorbilder für die kleinen Typen der Charaktere fand ich überall in meiner Umgebung".[1]) Wir sehen also, daß er hier wieder aus seiner Umgebung schöpft, aus seiner unmittelbarsten Nähe, und immer wieder das gleiche Thema aus der geschichtlichen Entwicklung seines Volkes behandelt: den politischen und sozialen Kampf und das Emporsteigen des Bürgertums. Mit den „Journalisten" erreicht Freytag den Gipfel seines dramatischen Schaffens. Jetzt sucht er nicht mehr durch gewagte Situationen, durch überraschende Effekte Erfolg zu erlangen; der Gang seines Lustspiels ist durchaus nicht verwickelt, und doch ist das Stück so wirkungsvoll wie keines der früheren. Der Mittelpunkt seiner Arbeit waren jetzt die Charaktere, die er so meisterhaft und mit dramatischer Wirksamkeit zu zeichnen verstand.

So zeigen uns die bisher betrachteten Dramen, wie und auf welchem Boden Freytag zum Dramatiker wurde. Der Kampf des aufblühenden Bürgertums in seinen sozialen und politischen Nuancen war stets die Stoffquelle zu seinen Dramen. Nach dem Erfolg, den er mit seinem letzten und besten Drama erzielt, hätte man noch eine ganze Reihe solcher Stücke erwarten sollen. Doch kehrte er erst nach Jahren wieder zum Drama zurück und schuf nun sein letztes Stück, das Trauerspiel „Die Fabier". Seinem alten Thema bleibt er auch hier treu: auch jetzt treibt ihn der Kampf des aufblühenden Bürgertums mit dem herrischen Adel zur dramatischen Gestaltung. Es war ihm aber dieser Kampf inzwischen schon historisch geworden; und so sehen wir ihn diesmal seinen Stoff nicht aus der unmittelbaren Gegenwart, sondern aus den fernen Zeiten der Geschichte, aus dem römischen Altertum heraufholen.

Wie kommt nun Freytag dazu, den Boden seiner Umgebung, sein Volk und seine Zeit zu verlassen und das Publikum in das

---

[1]) Erinnerungen S. 172.

fünfte Jahrhundert v. Chr. zu führen? War es ein Bedürfnis der Zeit oder bloß eine dichterische Laune, die er befriedigen wollte? Darüber müssen wir uns klar werden, ehe wir auf das Werk selbst eingehen.

Nach Vollendung der „Journalisten“ hatte sich Freytag als Redakteur des „Grenzboten“ meist mit Politik und literarischer Kritik beschäftigt. Zu derselben Zeit kehrte er zu seinen Studien über deutsches Altertum zurück. Und gerade damals erschienen die Schriften seines Freundes Th. Mommsen. An diesen konnte der auf so vielen Gebieten heimisch gewordene Freytag nicht gleichgültig vorübergehen. Mit großem Interesse las er Mommsens „Römische Geschichte“, und durch diese Lektüre angeregt, befaßte er sich eingehender mit der „ältesten Zeit Italiens und den Schicksalen der Tiberlandschaft“. Am meisten zog ihn der altrömische Staat mit seiner eigenartigen inneren Einrichtung an. Und hierbei, als er sich über dieses römische Staatswesen ein klares Bild zu verschaffen suchte, stieß er auf den Stoff seiner Tragödie.[1])

Wenn auch die meisten Kritiker in den „Fabiern“ nur eine kühl-bewußte dramatische Übung sehen wollen, angestellt, um die Gesetze der dramatischen Kunst zu illustrieren, das Werk nur als ein Exempel auf die Theorie betrachten wollen, bin ich vielmehr der Meinung, daß es dem Dichter auf etwas mehr ankam, als bloß Illustrationen zu seiner Kunst zu geben. Bei seiner Beschäftigung mit literarischer und mit Theaterkritik hatte Freytag die Erfahrung gemacht, daß das Theater und die Schauspieler, welche einem breiten, immer wachsenden Tagesbedürfnis zu dienen hatten, „für die tragischen Aufgaben der Kunst nicht mehr recht geeignet waren“. Er konstatierte, daß die Schillerschen Helden den Schauspielern am besten gelangen, „aber sein prachtvoller Vers und die langen Wellen, in denen seine pathetische Empfindung ausströmt, waren einem scharfen

[1]) „Dabei stieg das Bild eines römischen Verbandes auf, dessen Überlieferungen noch in die Urzeit reichen und der mit seinen Ansprüchen im Kampf gegen die Bedürfnisse des neugebildeten Staatswesens untergeht. Das Geschlecht der Fabier wurde Mittelpunkt eines Trauerspiels“, berichtet er uns (Erinnerungen S. 191).

Charakterisieren gar nicht günstig und verlockten zu schwungvollem Vortrag. Das machte die Aufführung neuer Trauerspiele zu einer mißlichen Aufgabe für Dichter und Bühnenleiter".[1]) Über die römischen Stücke Shakespeares urteilt er ähnlich: „Vollends die römische Welt war durch Shakespeares 'Coriolan' und 'Julius Cäsar' und durch zahlreiche Nachahmungen in derselben Schablone den Zuschauern sattsam bekannt, und gegenüber der stillen Sehnsucht jener Zeit, neue Verhältnisse in neuer Behandlung zu sehen, ein wenig verbraucht". Diesem Übel suchte Freytag durch sein neues Stück abzuhelfen.[2]) Aus solchen Erwägungen heraus soll nach dem Berichte des Verfassers das Stück entstanden sein. Andererseits wissen wir, daß der Dichter nicht auf der Suche nach irgendeinem Stoff war, als er Mommsens „Römische Geschichte" las, sondern daß ihn gerade der Stoff, der ihm dabei begegnete zum Schaffen anspornte. Nur seinem echt poetischen und künstlerischen Drang ist er gefolgt, und was Praktisches und Technischss an dem Stück hängt, ist ihm erst später, bei der Arbeit, zum Bewußtsein gekommen.

In einem Brief an S. Hirzel schreibt Freytag am 30. 9. 1857: „Also es ist doch noch ein Theaterstück in Versen geworden. Ein finsterer Stoff und schwer zu behandeln . . . Aber es ist gut, daß ich bei dieser Arbeit warm geworden bin, ich lerne mancherlei und sie übt die Kraft".[3]) Da sehen wir ganz deutlich die Unbefangenheit, mit welcher er an das Werk gegangen war.

Daß Freytag den Boden der Gegenwart, sein Volk verläßt und mit den „Fabiern" in das römische Altertum hineingreift, daß er uns dies „fremdartige" Stück schafft, lag in der Natur seines Charakters, wie in den Verhältnissen, in welchen er sich

---

[1]) Erinnerungen S. 191.

[2]) „Deshalb gedachte ich, diesmal gerade ein Stück zu schreiben, welches den Darstellern der Hauptrollen die schwersten Aufgaben stellte und das Höchste zumutete, und zwar in einer Verssprache, welche so schmucklos sein sollte, daß sie ihnen den Mangel am eignen Schaffen nicht deckte, sondern in jedem Augenblick zwang, selbst zu erfinden, um die angedeuteten Wirkungen der Rolle herauszubringen" (Erinnerungen S. 191 ff.).

[3]) s. Gustav Freytag an S. Hirzel und die Seinen, Briefe, herausgegeben von E. Elster, Leipzig 1903, Brief Nr. 36.

damals befand. Freytag besaß einen starken, selbstbewußten Charakter und war tapfer in seiner Pflichterfüllung; große Liebe und Bewunderung hegte er für die starken Mannescharaktere bei Sophokles, Tacitus und Shakespeare; besonders Wohlgefallen hatte er daran, seine Helden und Heldinnen als tapfer zu zeigen. Das Große und Heroische in der Kunst und der Weltgeschichte war nach seinem Herzen. Bei diesen Charaktereigenschaften erscheint es ganz natürlich, wenn wir ihn von dem Stoff der „Fabier" angezogen finden. Nach „Soll und Haben" hatte er sich in die edlen Schönheiten ferner Vergangenheitsbilder vertieft. Leben und Charaktere der eigenen deutschen Vorfahren erschienen ihm etwas schwerverständlich und die Zustände der deutschen Vergangenheit nicht so klar. Dagegen fand er das Altertum der Römer und Griechen, trotz seiner Abgelegenheit und Fremdartigkeit, gerade wegen seiner Größe und Einfachheit zu künstlerischen Zwecken weit bequemer. In einem Brief vom 29. 3. 1859 an die Gemahlin seines Gönners, des Herzogs Ernst von Coburg, mit welchem er ihr ein Exemplar der „Fabier" sendet, sagt er: „Es ist ein sehr finsterer Stoff, eine weit abliegende Zeit. Beides war mir willkommen. Und immer wird das Altertum der Griechen und Römer für den modernen Dichter großen Reiz haben. Es ist wahr, der Zeitraum, welcher uns von ihrem Leben trennt, ist ungeheuer, und es ist manches Fremdartige in Sitte, Leben, Staat, das wir erst kennen lernen müssen. Aber trotzdem ist etwas in dem Leben dieser Alten, was uns heimischer anweht und näher liegt, als die eigene deutsche Vorzeit, wenn wir die letzten Jahrhunderte ausnehmen. Eine Menschenseele aus der Zeit der Kreuzzüge ist dem Historiker und Dichter viel schwerer verständlich als der Charakter des Scipio, Cäsar, August. Denn in den antiken Charakteren ist oft eine einfache Größe und eine schöne Harmonie, sie sind in Tugenden und Lastern weniger künstlich gebaut und weniger geheimnisvoll gemischt, als der christliche Mensch, besonders in der frühen Zeit, wo die Sitten noch rauh und die Frömmigkeit noch unduldsam, fanatisch und nicht selten liebeleer war. Diese Einfachheit und Ganzheit rückt das Leben jener Alten uns zu-

weilen so nah, daß wir meinen, unter ihnen zu leben. Für den Dichter ist das sehr bequem".[1])

Die Wahl, welche Freytag mit seinem Trauerspiel aus der römischen Geschichte trifft, ist wohlgelungen. Den Auszug eines großen, hochgeehrten Patriziergeschlechts — der Fabier — aus Rom, um die Verteidigung der Vaterstadt gegen den mächtigen Feind — die Vejenter — auf sich allein zu nehmen, und die damit verknüpfte Niederlage der Fabier am Bach Cremera stellt er in den Mittelpunkt seines Dramas. Dies große und in sich geschlossene Ereignis, das uns die Geschichte nur skizzenhaft in sparsamen Farben überliefert, weiß Freytag meisterhaft mit dem Kolorit der Zeit auszufüllen, es in die damaligen politischen und sittlichen Zustände hineinzustellen und zu motivieren und es, mit den politischen Bewegungen seiner eigenen Zeit in Parallele setzend, bedeutend und interessant zu machen, um uns ein prächtiges Gemälde, wenn auch „nicht so frisch und duftend wie ein Blumenstrauß von persönlichen Erlebnissen, wie bei den ‚Journalisten', dafür aber hehr und groß, streng und stilvoll, vielleicht von diamanthartem, edlem Kunstgefüge" zu schaffen.[2])

---

[1]) s. Gustav Freytag und Herzog Ernst von Coburg in Briefwechsel, Brief Nr. 262 S. 358 ff.

[2]) vgl. hierzu H. Lindau: „Gustav Freytag", Leipzig 1907, S. 180. Ebenso die vortreffliche kritische Betrachtung W. Wolfsohns in den „Wissenschaftlichen Beilagen der Leipziger Zeitung" Jahrg. 1859 Nr. 40, 49, 53. Da finden wir unter anderem: „Heute wie immer können in der künstlerischen Darstellung auch die fernsten Zustände uns naherücken, wenn sie mit politischer Wahrheit dargestellt sind; wo aber diese fehlt, müssen uns auch die am nächsten liegenden Zeitverhältnisse fern und fremd bleiben. Die poetische Wahrheit wird überall fehlen, wo gar keine Wirklichkeit zugrunde liegt, aber auch da, wo nichts als Wirklichkeit gegeben ist. Diesen beiden Gegensätzen verfallen unsere meisten Dichter in der Behandlung antiker Stoffe. Bald haben sie aus dem Altertume bloß Namen und Vorgänge ohne den Charakter der Personen, ohne den Geist der Verhältnisse; bald ziehen sie aus der Wirklichkeit, deren sie sich dabei allein versichern können, also aus der wissenschaftlichen, nichts als realistische Einzelheiten, die man sich erst aus dem Archäologischen übersetzen muß, um sie zu verstehen. Zwischen den beiden Extremen in der Mitte ist Geist, ist Leben, ist poetische Wirklichkeit. Diese Mitte hat Freytag zu treffen gewußt, mit dieser Wirklichkeit hat er seine Darstellung beseelt. Sie ist

II. Stoffquelle, Entstehung, Aufnahme.

Nachdem Freytag die erste Anregung durch Mommsens Arbeit erhalten hatte, stellte er, um seine Seele mit dem Kolorit der Zeit zu erfüllen, um uns die fernliegenden Zustände und Charaktere mit poetischer Wahrheit vorzuführen, eingehende historische Studien an.

Als in Rom die erste Republik aufkam, hatte der bis dahin allein herrschende Adel einen ständigen Kampf mit dem nach politischen und sozialen Rechten strebenden Bürgertum zu führen. Fast von allen Geschichtsschreibern wird uns dieser Kampf zwischen Patriziern und Plebejern als ein großartiges Schauspiel geschildert, welches sich von der Vertreibung der Könige an bis zu den Licinischen Gesetzen (367 v. Chr.), mit denen die Ausgleichung der Stände erreicht wurde, hingezogen hat. Zugleich hatte Rom fast alljährlich mit den kriegslustigen Nachbarn zu kämpfen. Und bei den inneren Unruhen, die die Einwohner der Stadt so scharf voneinander schieden, Adel und Bürger zu unversöhnlichen Gegnern machten, waren diese auswärtigen Kriege dem neuen Staate eine große Sorge. Denn es kam nicht selten vor, daß die Volkstribunen sich den Be-

---

voll von kleinen realistischen Zügen, in so gründlicher Erfassung, daß dem Archäologen das Herz davor aufgehen muß, in so feiner und geschickter Benutzung, daß, wer auch kein Wort Latein versteht und keine Seite von Mommsen gelesen, doch die lebhafteste Vorstellung altrömischen Verkehrs erhält, die sich bis zu einer Art Gewöhnung, bis zu einer gewissen Vertrautheit mit Sprache und Sitte Roms steigert. — Man begegnet in dem ganzen Stücke keiner Anschauung, keinem Empfinden, keiner Äußerung allgemeinen oder individuellen Charakters, die nicht in lebendiger Einheit mit der römischen Atmosphäre stünde, der Atmosphäre, in die wir uns tief versetzt sehen. Und doch ist alles darin so rein menschlich, und weil es das ist, uns so heimisch, so vertraut".

schlüssen des Senats widersetzten und das Volksheer verweigerten. Dieses neuen, von der Rupublik eingeräumten Rechtes bedienten sich stets die Volksführer, um irgendein Gesetz oder Privilegium zu erlangen, welches der Adel sonst nicht geben wollte. Da stand Rom mit den etruskischen Völkerschaften im Kampfe und hatte am meisten von den Vejentern zu leiden. Mit diesen war weder durch Krieg noch mit Frieden fertig zu werden, und der Kampf zog sich mit kleinen Unterbrechungen viele Jahre hin.

Eine ausführliche Beschreibung des Krieges zwischen Rom und Veji, mit dem auch der Untergang der Fabier zusammenhängt, finden wir bei Titus Livius. Diesen hat auch Freytag hauptsächlich benutzt, um sich mit dem gesamten Stoff vertraut zu machen. Livius erzählt: „Sie (die Vejenter) trieben es fast wie eine Räuberbande. Vor den römischen Legionen wichen sie in die Stadt zurück; merkten sie aber, daß diese abgezogen waren, so fielen sie ins römische Gebiet ein, indem sie wechselweise den Krieg durch Stillsitzen, die Ruhe durch Angriffe vereitelten. So konnten die Römer die Sache weder ganz liegen lassen noch beenden, und doch drohten schon andere Kriege auszubrechen. Der mit Veji aber, der mehr anhaltend als ernsthaft war, beunruhigte die Römer öfter durch Kränkungen als durch Gefahr, weil er nie außer acht gelassen sein wollte, noch ihnen gestattete, sich gegen andere Feinde zu wenden. Da trat das fabische Geschlecht vor den Senat. Der Consul Caeso Fabius vertrat seinen Stamm als Wortführer und redete so: ‚Der vejentische Krieg bedarf, wie ihr wißt, versammelte Väter, mehr einer bleibenden als einer großen Schutzwehr. Besorgt ihr die anderen Kriege, den Vejentern gebt die Fabier zu Gegnern. Wir sind euch Bürgen, daß dort die Ehre des römischen Namens ungefährdet sein soll. Wir sind gewillt, diesen unseren, gleichsam unserer Familie gehörigen Krieg auf eigene Kosten zu führen. Nach dieser Seite hin mag der Staat von Volks- und Geldlieferungen ausruhen‘. Das heldenmütige Anerbieten wurde vom Senat mit höchstem Dank, vom Volk mit lauter Begeisterung angenommen. Nachdem der Consul die Kurie verlassen, kehrt er in Begleitung eines langen Zuges von Fabiern,

die, im Vorhofe der Kurie den Senatsbeschluß erwartend, stehen geblieben waren, nach Hause zurück. Nachdem sie Befehl erhielten, am folgenden Tage sich bewaffnet vor der Tür des Consuls einzufinden, gingen auch sie nach Hause. Das Gerücht durchlief die ganze Stadt; man hob die Fabier bis in den Himmel. Am folgenden Tage griffen diese zu den Waffen und versammelten sich auf dem bestimmten Platze. Als der Consul im Feldherrnpurpur zu ihnen heraustrat, erblickte er auf seinem Vorhofe seinen ganzen Stamm gerüstet und aufgestellt. Sie nahmen ihn in die Mitte und er gab den Befehl zum Aufbruch. Nie zog ein Heer durch die Stadt, das kleiner an Zahl und durch den Ruf in der allgemeinen Bewunderung gepriesener war. 306 Kämpfer, alle von Adel, alle aus einem Geschlechte, deren jeden der musterhafteste Senat — man denke ihn sich in welche Zeit man will — gern als sein Oberhaupt angenommen haben würde, schritten einher und drohten mit der Kraft eines Geschlechtes dem vejentischen Volke Verderben. Hinter ihnen her zog ein Schwarm, teils eigenen Gefolges von Verwandten und Freunden, die über jede mittelmäßige Sorge oder Hoffnung hinaus lauter Großtaten im Sinne hatten, teils aus dem Volke, durch Teilnahme angezogen und vor Liebe und Bewunderung außer sich. ‚Geht die Bahn der Helden,‘ riefen sie ihnen zu, ‚geht sie glücklich! Krönet euere Unternehmung mit entsprechendem Erfolge. Von uns habt ihr einst Consulate, Triumphe, alle möglichen Belohnungen und Ehrenstellen zu erwarten.‘ Alle diese Glückwünsche und Gebete des Volkes waren jedoch erfolglos. Die Fabier zogen den Weg des Verderbens durch den rechten Schwibbogen des carmentilischen Tores und kamen an den Fluß Cremera. Anfangs nahm die Sache einen solchen Verlauf, als sollte wirklich ein römisches Haus den Sieg über einen mächtigen Etruskerstaat davontragen. Allein das Ungestüm der Fabier, denen ihre Erfolge zu großes Selbstvertrauen und zu geringe Achtung vor dem Feinde einflößten, wurde ihr Verderben. Sie ließen sich in einen Hinterhalt locken, kämpften zwar wie die Löwen, mußten aber doch der außerordentlichen Übermacht erliegen. Die Fabier wurden alle bis auf den letzten Mann niedergehauen und ihre Verschanzung erstürmt. Man

stimmt darin überein, daß ihrer 306 fielen und nur ein einziger, noch unerwachsener übrig blieb, als Stammvater des fabischen Geschlechts, welches dazu bestimmt war, in mißlicher Lage im Innern und nach außen dem römischen Volke mehr als einmal dessen größte Stütze zu werden".[1])

Auf diese Katastrophe gründet sich Freytags Trauerspiel. Doch so, wie uns die Geschichte die Begebenheit überliefert, ist das keine Katastrophe für eine Tragödie. Was allein den Heldentod tragisch macht, wenn auch dabei ein ganzes Geschlecht untergeht, ist die Schuld. Der Geschichte nach zu urteilen, war Unvorsichtigkeit die einzige Schuld beim Untergang der Fabier. Dies ist aber kein Moment, das jene sittliche Bedeutung hat, die tragische Sühne notwendig zu machen. Freytag wußte jedoch die Katastrophe mit einer anderen, tieferen Schuld in Zusammenhang zu bringen: mit dem von Leidenschaft und Willkür, Übermut und Eigennutz beherrschten Parteigeist, der in jener Zeit Roms Adel und Bürger gegeneinander aufhetzte und zu dem niedrigsten Hader, zu den blutigen Gewalttätigkeiten führte. So erreicht er es, den Stoff allgemein groß und menschlich bedeutungsvoll zu machen. Gewiß vertritt auch Mommsen die Auffassung, an die sich Freytag angelehnt hat, wenn er den Auszug der Fabier als eine Selbstverbannung aus der Stadt „infolge der inneren Krisen" betrachtet.[2]) Denn in diesen Kämpfen zwischen Patriziern und Plebejern, zwischen den beiden politischen Mächten, der konsularischen und tribunizischen, spielten die Fabier eine große Rolle. Mehrere Jahre hindurch waren sie Repräsentanten der obersten Adelsgewalt, von 485—479 v. Chr. war der eine Consul stets ein Fabier, und dieses Übergewicht, das sie im politischen Leben gewannen, machte sie zu gefürchteten Gegnern der Tribunen.

---

[1]) vgl. Titus Livius, Römische Geschichte Buch II Kap. 48ff.

[2]) Th. Mommsen, Römische Geschichte 5. Aufl. 1868 Bd. 1 Buch II Kap. 4 S. 327. Als er über den Krieg zwischen Rom und Veji berichtet: „Im Andenken geblieben ist die Katastrophe der Fabier, die infolge der inneren Krisen sich freiwillig aus der Hauptstadt verbannt und die Verteidigung der Grenze gegen Etrurien übernommen hatten, hier aber am Bache Cremera bis auf den letzten waffenfähigen Mann niedergehauen wurden".

Dadurch und durch andere Handlungen mußten die Fabier das ganze Gewicht des Volkshasses empfinden.[1]) In ihrem persönlichen wie im Staatsinteresse lag es aber, auf alle Weise zu suchen, sich dieses Hasses zu entledigen.[2]) Es ist deshalb mit historischer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß ein solches Streben auch jetzt an ihrer Aufopferung nicht geringen Anteil hatte. Freytag geht freilich noch einen Schritt weiter, indem er den Entschluß der Fabier, den Krieg mit Veji auf sich

---

[1]) vgl. hierzu Livius Buch II Kap. 41, wo er berichtet, wie die Fabier durch das Todesurteil, das die Consuln Caeso Fabius und Lucius Valerius (484 v. Chr.) über ihren Vorgänger Spurius Cassius fällten, als dieser das Gesetz der Ackerverteilung geben wollte, sich beim Volke verhaßt machten. Und im Kap. 42 wieder darüber: „Alles, was man vom Feinde erbeutet hatte, verkaufte der Consul Fabius und lieferte den Ertrag in die Schatzkammer. So verhaßt indes den Bürgern wegen des letzten Consuls der Name Fabius war, so setzten es doch die Väter durch, daß Caeso Fabius mit Lucius Aemilius zum Consul erwählt wurde. Die dadurch gesteigerte Erbitterung der Bürger erregte durch den inneren Zwist einen auswärtigen Krieg, der dann den Bürgerzwist unterbrach".

[2]) Bei Livius finden wir an verschiedenen Stellen, wie die Fabier sich durch Heldentaten und andersartige Staatsdienste wieder beliebt zu machen suchten. So, als er von der Schlacht mit den Etruskern erzählt: „Bürgerliche und Adlige, alle zeichneten sich an diesem Tage durch Tapferkeit aus; aber am hellsten strahlte der Name Fabius und die sämtlichen Fabier. Sie gingen darauf aus, die durch so manchen heimischen Zwist ihnen abgewandten Herzen ihrer Bürger in dieser Schlacht wieder zu gewinnen. Die Römer gingen als Sieger aus diesem Kampf hervor. Der Consul Marcus Fabius, der sich so ausgezeichnet hatte, lehnte den ihm vom Senat zuerkannten Triumph ganz bescheiden ab, weil der Consul Manlius und sein Bruder Quintus gefallen waren. Und des Vorsatzes eingedenk, den er sich beim Antritt seines Amtes gestellt hatte, die Herzen der Bürger wieder zu gewinnen, verteilte er die Verwundeten unter die Patrizier. Den Fabiern gab er die meisten, und nirgends genossen sie einer besseren Pflege. Daher wurden die Fabier Lieblinge des Volkes, und zwar nur durch ein für den Senat selbst wohltätiges Mittel (Buch II Kap. 45 u. 46). — Auch über Caeso Fabius, der mit Titus Virginius zum Consul erwählt wurde, äußert sich Livius in demselben Sinne: „Ihm (Caeso Fabius) waren weder Kriege noch Werbung oder irgend eine Sorge so wichtig als die, vollends bei der zum Teil schon begründeten Hoffnung auf Einigkeit, die Herzen der Bürger, sobald er könnte, den Vätern wieder zuzuwenden" (Buch II Kap. 48).

allein zu nehmen, als ein Wagestück trotziger Erbitterung gegen die Volksgewalt darstellt. Wenn dies auch nicht so ganz mit den historischen Tatsachen zusammenstimmen will,[1]) so ist es doch kein Verstoß gegen dieselben und beruht ganz und gar auf historischen Anschauungen.

Dies ist der Kern des Stoffes, welchen Freytag in seinem Drama bearbeitet hat. Um aber seinem Stücke Leben einzuhauchen, mußte er aus diesem Stoff eine dramatische Handlung herausbilden. So wie die Erzählung von dem Untergang der Fabier dasteht, reicht sie noch nicht völlig dazu; es fehlt darin der dramatische Konflikt. Dazu gehörte noch eine Partei, die in dem Drama als Gegner der Fabier auftrat. Diese fand der Dichter, im Zusammenhang mit der Geschichte, in den Volkstribunen, welche die Vertreter der Volkspartei waren. Als Hintergrund, von dem sich die dramatische Handlung abhebt, benutzte Freytag, wiederum im Geiste der geschichtlichen Epoche, jene gehässigen Ständekämpfe, die damals der Ausdruck des politischen Lebens in Rom waren. Wollte er der geschichtlichen Überlieferung gänzlich treu bleiben, so mußte als Ziel dieser Kämpfe das Gesetz der Ackerverteilung aufgestellt werden, das die Volkspartei anstrebte. Denn diese Ackerverteilung war, wie uns die Geschichte berichtet, in jener Zeit die brennende Tagesfrage, die zu den heftigsten Zwischenfällen zwischen Adel und Bürgern führte. Statt dessen wählte Freytag das einige Jahre später erstrebte und erlangte Ehegesetz, durch das die Ehe zwischen Patriziern und Plebejern als gültig anerkannt wurde.[2]) So wurde er veranlaßt, mit der Haupthandlung des Dramas eine Liebeshandlung zu verknüpfen, die von dem Plebejer Gaius Icilius und der Tochter des Fabius, Fabia, geführt wird und zur Verstärkung des Gegenspiels dient.

---

[1]) Aus den oben angeführten Anmerkungen ist zu ersehen, daß die Fabier noch vor der letzten Katastrophe die Gunst des Volkes für sich gewonnen hatten und alles taten, sie zu befestigen. Die Väter tadelten sogar den letzten Consul Caeso Fabius für seine übermäßige Volksliebe (Livius Buch II Kap. 48).

[2]) vgl. Th. Mommsen, Römische Geschichte 7. Aufl. 1881 Bd. 1 S. 287: „Im Jahre 445 v. Chr. wurde durch das Canuleische Plebiscit ver-

Jetzt hatte Freytag alle die Elemente gefunden, die ihm zu seiner tragischen Komposition nötig waren. Die politischen und sozialen Zustände, in denen sich das Drama abspielen sollte, standen ihm klar vor Augen. Das fabische Geschlecht, dessen Taten und Schicksale er darstellen wollte, fand er bei Livius in ausreichenden Zügen charakterisiert. Die deutsche Junkerwelt seiner Zeit kannte Freytag sehr gut, sie war ja schon einmal der Gegenstand seiner sittlichen und künstlerischen Beobachtungen gewesen. Maßvoll und diskret wußte er seine modernen Wahrnehmungen jetzt auf das altrömische Junkertum zu übertragen. Als Haupt des fabischen Geschlechts nimmt er dieselbe Figur, welche die Geschichte angibt: den Consul Caeso Fabius. Dessen engste Familie wird vertreten durch die beiden Söhne Marcus, den minderjährigen Quintus und die Tochter Fabia. Ein gewesener Consul aus dem Fabierstamme ist der Greis Quintus Fabius. Als übrige Glieder des Geschlechts treten neben den namenlosen einige hervorragende auf: Numerius, Sextus, Lucius und Gaius. Caeso's Mitconsul bleibt die geschichtliche Figur Titus Virginius.[1]) Die Gegenpartei vertreten der Volkstribun Gnäus Sicanius und Spurius Icilius, der nach Sicanius' Ermordung an seine Stelle tritt und bis zum Schlusse das Gegenspiel führt. Spurius' Sohn Gaius sollte der Liebhaber der Fabia werden und dadurch Anlaß zur Erlangung des Eherechtes geben. Neben diesen Hauptfiguren treten noch verschiedene Bürger und Edle auf.

Wenden wir uns nun zu der Entstehungsgeschichte der „Fabier". Über seine Produktion ist G. Freytag im allgemeinen nicht schweigsam gewesen. In seinen Briefen, meist aus Siebleben, wo er seit 1851 die Sommermonate verlebte und hauptsächlich an seinen Werken arbeitete, meldet er allemal, woran er arbeitet, in welcher Stimmung, mit was für Eifer und der-

---

ordnet, daß die Ehe zwischen Adligen und Bürgerlichen als eine rechte römische gelten und die daraus erzeugten Kinder dem Stande des Vaters folgen sollten". — Hierbei sei bemerkt, daß dies auch der einzige Anachronismus ist, den Freytag in seinem Stücke zugelassen hat; denn der Auszug und Untergang der Fabier bei Cremera war im Jahre 477 v. Chr.

[1]) vgl. Livius, Römische Geschichte Buch II Kap. 48.

gleichen mehr. Außer den Briefen haben wir noch eine sichere Quelle für die Entstehungsgeschichte seiner Werke in den „Erinnerungen“, die er uns als biographisches Material hinterlassen hat.

Die erste Meldung von den „Fabiern“ stammt aus dem Jahre 1855; am 29. September schreibt Freytag an Ed. Devrient, der damals als Theaterregisseur in Karlsruhe tätig war: „Jetzt simuliere ich wieder über einem Stück, doch ist's ein Trauerspiel. Aber ich werde es in keinem Fall für diesen Winter versenden, selbst wenn ich damit fertig werde, was noch unsicher ist“.[1]) Mommsens „Römische Geschichte“ erschien in der Zeit von 1854—1856, und sie gab ja die Anregung zu den „Fabiern“. Daraus ist zu schließen, daß die oben angeführte Mitteilung an Devrient die allererste ist, und früher als im Jahre 1855 hat Freytag gewiß nicht an das Trauerspiel gedacht. Den weiteren Fortschritt des Stückes bekunden uns die Briefe an Devrient und Hirzel. In dem genannten Jahre 1855 ist wahrscheinlich nur erst die Idee bei dem Dichter entstanden; denn außer dem erwähnten Brief an Devrient haben wir keine weitere Nachricht, die etwas Ausführlicheres meldet. Zwei Jahre lang hat Freytag den Rohstoff in sich getragen, bis er reif und zur Niederschrift fertig ward.

An das Stück ist Freytag ernstlich im Sommer 1857 gegangen. Am 23. Mai schreibt er aus Siebleben an Hirzel: „Vielleicht will so das Schicksal, daß ich an dem Königlichen Theater mit zwei Stücken für den nächsten Winter debütieren soll. Eine Fülle, die sehr gegen meine Natur ist“.[2]) Das eine Stück waren die „Journalisten“, die damals am Berliner Theater zur Aufführung kamen. Weiter in demselben Briefe: „Bei solcher Ruhe ist denn auch einiges gearbeitet worden, meditiert, durch Zigarrenrauch zur Erscheinung gebracht und niedergeschrieben. Ich habe den guten Willen, diesen Sommer recht fleißig zu sein“. Und tatsächlich ist er

---

[1]) Briefwechsel zwischen G. Freytag u. Ed. Devrient in Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften Bd. 91.

[2]) G. Freytag an S. Hirzel Brief Nr. 30.

eifrig bei der Arbeit gewesen. Alle Briefe aus diesem Jahre beweisen das. In dem nächsten Schreiben an Hirzel, vom 28. Juli, heißt es: „Einige Tage strammen Arbeitens haben mich nicht zum Schreiben kommen lassen“.[1]) Am 27. August wiederum an Hirzel: „Der Hauptgrund ist aber, daß ich keine Zeit habe, da ich in einem kleinen Raptus von Fleiß lebe“.[2]) Den ganzen Sommer ist Freytag allein mit den „Fabiern“ beschäftigt gewesen, und zwar mit ganzer Seele. Am 31. August schreibt er an Hirzel: „Ich arbeite fleißig, aber ich bin noch nicht fertig und finde mehr daran zu tun, als ich dachte“.[3]) Und am 12. September: „Arbeiten tue ich; ob ich so weit fertig werde, daß es vor Weihnachten gedruckt werden kann, weiß ich nicht; ich arbeite so, daß es nicht unmöglich wäre, aber ich habe einigen Grund, für diesmal vorsichtig zu sein, und ehe wir das Manuskript drucken, muß es zu Jahn oder Mommsen, so kommt jedenfalls Neujahr heran“.[4])

Das Stück machte dem Dichter viel zu schaffen; er mußte noch einmal die besondere Technik der tragischen Dichtung ernstlich erwägen, um den „finsteren und schwer zu behandelnden Stoff“ dramatisch und tragisch wirksam zu machen. Höchstwahrscheinlich hatte Freytag den Höhepunkt des Stückes überschritten und arbeitete an dem vierten Akt, dem schwierigsten und gleichzeitig dem wichtigsten, als er am 30. September an Hirzel schrieb: „Also es ist doch noch ein Theaterstück in Versen geworden. Ein finsterer Stoff und schwer zu behandeln. Und ich werde froh sein, wenn ich wieder zu jambenloser, untemperierter Lustigkeit werde überlaufen können. Fertig bin ich durchaus noch nicht. Aber es ist gut, daß ich bei dieser Arbeit warm geworden bin, ich lerne mancherlei und sie übt die Kraft“.[5]) Hierauf bezieht sich auch folgende Stelle in den „Erinnerungen“: „Dem Verfasser wurde dabei der volle Genuß zuteil, welcher mit dem Erfinden tragischer Momente ver-

[1]) G. Freytag an S. Hirzel Brief Nr. 31.
[2]) Daselbst Brief Nr. 32.
[3]) Daselbst Brief Nr. 33.
[4]) Daselbst Brief Nr. 35.
[5]) Daselbst Brief Nr. 36.

bunden ist. Es ist der höchste, den der Dichter erhalten kann, man meint während des begeisterten Schaffens bei einzelnen Stellen zu empfinden, wie sich das eigene Haar auf dem Haupte sträubt".[1]) Dies zusammen offenbart uns, wie der Dichter von dem Stoffe eingenommen und mit welcher Sorge und Liebe er für das Entstehende erfüllt war.

Die Absicht, die Freytag im Anfang des Schreibens geäußert hatte, das Stück bis zum Winter des Jahres 1857 fertig zu bringen, wurde nicht erreicht. Der Herbst kam, er mußte wieder nach Leipzig zurückkehren, wo er durch seine Wochenschrift anderen Pflichten nachzukommen hatte. In Leipzig arbeitete Freytag in freien Stunden an den „Fabiern" weiter, und im April nächsten Jahres muß das Stück fertig gewesen sein. Doch hatte er noch die bessernde und säubernde Hand daran zu legen. Am 27. April 1858 schreibt er an Devrient: „Mein Stück erhalten Sie zuerst, sobald ich mit der Bereinigung der Verse fertig bin, welche Arbeit zu den lästigsten der Erde gehört". Mitte Mai reiste Freytag nach Siebleben, er nahm das Manuskript mit und arbeitete dort immer noch darüber, wie uns ein Brief an Hirzel vom 1. Juli meldet: „Hier schwebt alles in den alten Schnüren. Möge Ihnen dies dem Theaterboden entnommene Bild zart andeuten, daß ich noch in der bewußten Metzelei einer namhaften Familie begriffen bin".[2]) Mit dieser Familie ist das fabische Geschlecht gemeint. Ende Oktober 1858 starb Freytags Bruder und bei dieser Gelegenheit notierte er: „Die Freude an meiner Arbeit wurde mir noch vor der Beendigung durch den Tod meines Bruders Reinhold verkümmert".[3]) Die „Fabier" waren also immer noch nicht fertig. Spät im Winter des Jahres 1858 konnte sich jedoch der Dichter der Beendigung des Stückes erfreuen, und nun gab er es sogleich zum Druck. Ein böses Schicksal mußte es aber hier noch erreichen: in der Druckerei war ein Brand entstanden und Freytag glaubte, sein Stück verloren zu haben.

---

[1]) Erinnerungen S. 192.
[2]) G. Freitag an S. Hirzel Brief Nr. 40.
[3]) Erinnerungen S. 195.

Als „verkohltes Ding“ wurde es nach langem Suchen gefunden und in eine andere Druckerei gegeben. Im März 1859 erschien es in Druck, betitelt „**Die Fabier,** Trauerspiel in fünf Akten“.

Freytag war mit seinem Drama sehr zufrieden. Als Theaterdichter versprach er sich für diesmal nicht viel, er glaubte kaum, daß die „Fabier“ auf der Bühne großen Erfolg erzielen würden. Und doch empfand er gerade bei diesem Stück den höchsten inneren Genuß, daß er tatsächlich ein Kunstwerk geschaffen habe. Wie er sein fertiges Stück betrachtet hat, können wir am besten aus dem Brief an Ed. Devrient ersehen, der das erste Exemplar der „Fabier“ begleitete. Da schreibt Freytag am 28. März 1859: „Was ich Ihnen sende, ist, wie Sie sehen werden, für das Theater geschrieben. Doch habe ich mir diesmal nicht versagt, namentlich in den ersten Akten einiges weiter auszuführen, als für die Zeit eines Theaterabends bequem ist. Ich habe einige energische Striche in Bereitschaft. Wenn aber das Stück auch für die Bühne geschrieben ist, so würde es doch, so scheint mir, selbst bei kräftigerem Leben unserer Theater, eine schwere Aufgabe sein, in gegenwärtigem Zustand mag es wohl aussehen wie ein Ungetüm, herb lang, übermäßig schwer und zweifelhaft selbst für einen wohlwollenden Theaterdirigenten. Das alles empfand ich lebhaft während der Arbeit, und ich bitte Sie, den Stolz, mit dem ich die Gewöhnungen des Publikums und die liederliche Bühnenwirtschaft vor den Kopf schlage, nicht Hochmut zu nennen. Es scheint mir gerade in unserer Zeit keine unnützige Forderung, einmal ein Stück zu schreiben, welches an Regie, Darsteller und Ernst der Zuhörer die höchsten Forderungen macht und darin bis an die Grenze des Möglichen geht. Wie auch der Erfolg der Arbeit sei, die Empfindung habe ich, mit vielleicht ungenügender Kraft Würdiges gewollt zu haben“.[1])

In demselben Sinne schreibt er einen Tag später an Herzog Ernst von Coburg: „Da kommt das lange besprochene, zuletzt

[1]) Briefwechsel zwischen G. Freytag und Ed. Devrient, Westermanns Monatsheften Bd. 91.

noch einmal verbrannte Stück und legt sich ehrfurchtsvoll in Ihre Hände. Nehmen Sie es huldvoll auf, ein kleines Zeichen konstanter Verehrung und Anhänglichkeit. Es ist für die Bühne geschrieben, einige Längen abgerechnet, für welche ich die Striche bereit halte. Aber es ist sehr schwer zu geben und nur für solche Bühnen eine lohnende Aufgabe, welche die Hauptrollen und den Chor besetzen können. Ew. Hoheit werden finden, daß ich mit einem (ziemlich starken) Selbstgefühl gerade die schwersten und höchsten Aufgaben für den tragischen Künstler zu stellen versucht habe. Es tat not, daß in unserer schlaffen und verfallenden Theaterzeit einmal Publikum und Schauspieler und nicht zuletzt die Regie daran erinnert wurde, daß es für die dramatische Kunst noch andere Probleme gibt als Rokokobewegungen und schlechtes Rezitieren schlottriger Verse. Über den Erfolg bin ich sicherer als bei irgend etwas, was ich früher geschrieben; er wird nicht groß sein, und ich darf sagen, daß ich es gerade so gewollt habe. Das heißt: die meisten Theater werden das Stück nicht geben können oder doch sehr mittelmäßig herausbringen, aber — wie auch sein poetischer Wert sein mag — es wird in der Stille einiges bewirken. Und ich hoffe, der Deutsche wird es nicht ganz vergessen. Auch wer Inhalt und Bedeutung nicht loben kann, wird doch daran denken, daß es dem Verfasser, der auf früher betretenen Wegen nur zu reichlich Anerkennung und Beifall gefunden, doch mehr um die Kunst als um Gunst und Applaus der Menge zu tun sein muß. Und ich hoffe, dieser Umstand wird ein wenig dazu helfen, unsere jungen Talente aus dem fürchterlichen Behagen, mit dem sie Trivialitäten verarbeiten, aufzurütteln. Übrigens bin ich froh, daß ich wieder freies Feld vor mir habe".[1])

Dadurch erklärt uns Freytag noch, daß er sich gleichzeitig mit der Beendigung des Stückes auch innerlich damit abgefunden hat, denn er hat wieder „freies Feld vor sich".

[1]) G. Freytag an Herzog Ernst von Coburg Brief Nr. 64.

III. Ort und Zeit.

Etwa drei Meilen landeinwärts von der Mündung des Tiber erheben sich mäßige Hügel, welche die Grenzscheide zwischen den Gebieten der Latiner, Sabiner und Etrusker bildeten. Auf diesen Hügeln stand, den nachbarlichen Völkerschaften trotzend, das alte Rom. Zur Zeit des Romulus lag die Stadt nur auf einem Hügel, auf dem Palatin, auf den übrigen Hügeln hausten einzelne Stämme für sich. Dem Palatin gegenüber lag der quirinalische Hügel, auf welchem von Urzeiten her das fabische Geschlecht selbständig mit seinen Heiligtümern lebte. Erst in späteren Jahren, als König Servius Tullius die Erweiterung der Stadtmauer für nötig fand, wurden der Quirinalis, Viminalis und Esquilinus zur Stadt gezogen. Deshalb finden wir im späteren Rom die alten Genossenschaften der „Springer“ und der „Wölfe“ doppelt vorhanden: neben der palatinischen findet sich auch eine quirinalische „Springerschaft“ und neben den quinctischen „Wölfen“ des Palatins eine „fabische Wolfsgilde“, welche ihre Heiligtümer höchstwahrscheinlich immer noch auf dem Quirinal hatte. — In dieses alte Rom versetzt uns Freytags Drama. Ein geschichtlicher Abschnitt in der politischen Entwicklung der Stadt und des römischen Staates ist schon vorüber. Die Könige waren vertrieben und an die Stelle des Imperiums war die Republik mit einer Verfassung getreten. Doch ist die innere Ordnung noch nicht völlig hergestellt. Der Adel beharrt bei seinen Rechten, unwillig sieht er das Volk in dessen Vertretern — den Tribunen — neben sich an dem Regierungsruder sitzen, und doch steht er nicht mehr auf der früheren Höhe; wie jede einseitig geübte Macht artet seine Geschlechterherrschaft in Wildheit, Übermut und sittliche Schädigung der Beherrschten aus. Einen schweren Kampf hat er mit dem sich aufrichtenden und

weitere Rechte beanspruchenden Bürgerstand durchzufechten. Der äußere Zustand des Staates ist auch nicht der ruhigste; mit den nachbarlichen Völkern hat Rom einen steten Krieg zu führen. Der gefährlichste Feind waren die Etrusker, die nur infolge ihrer Zerrissenheit von den Römern besiegt werden konnten, und der schlimmste Krieg war der mit der etruskischen Nachbarstadt Veji.

Die Handlung der „Fabier“ spielt sich in ihrem Hauptteil in der Stadt Rom ab.

Am Abhange des quirinalischen Hügels steht ein fester Steinbau, das Haus des Consuls Fabius, stolz herabschauend auf die holz- und strohgedeckten Hütten der römischen Bürger. Oben auf dem Hügel erhebt sich der große Altar des Herkules, des Gottes und Stammvaters des fabischen Geschlechts.

Dich, Schutzgott meines Stammes, Herkules! (I, 716)

wird er von Caeso angerufen. Von diesem Haus aus fällt der Blick unmittelbar hinunter auf den Rindermarkt, mit welchem das Forum Romanum zusammenhängt. Wie Meeresbrausen dringt vom Markte her das Stimmengewirr des Volkes unterhalb des Hauses der Fabier. Auf dem freien Platz vor diesem Hause spielt der erste Akt. Reich geschmückt ist der Altar des Herkules mit Kränzen, Früchten und Garben; feierlich begeht das ganze römische Volk das Erntefest. Es ist das Fest, welches nach vollbrachtem Schnitt zur Ehre des Gottes des Einbringens, des Consus, am 21. August — Consualia — gefeiert wurde.

Vor dem Wohnsitz der Fabier, beim allgemeinen Festgewühl des Volkes und der Edlen werden wir also in die Handlung eingeführt und mit den Personen des Dramas bekannt gemacht.

Am nächsten Tage befinden wir uns auf dem Forum Romanum. Dort stand seit der Zeit des Königs Tullus Hostilius ein großes Gebäude, welches er zum Andenken an den Sieg über Alba Longa erbauen lassen und zum Rathaus bestimmt hatte. Von dem König behielt es auch den Namen „Hostilia“. Darin hielt der Senat oft seine Sitzungen ab. Auf dem Platze vor der „Curia Hostilia“ und vor dem Hause des Sicanius, des Volkstribunen, welches unweit der Curia stand, spielt sich der zweite Akt ab, der etwa einen halben Tag einnimmt.

Mit Anbruch des folgenden Tages führt uns der dritte Akt weiter in die Handlung ein.

Dich grüß' ich, holder Morgen, reines Licht

ist der erste Vers der Fabia, die den Akt eröffnet. Dieser spielt im Hause des Fabius. Ein vortreffliches Bild eines Adelsheims aus der alten römischen Zeit: Als dessen Hauptteil wird uns das Atrium gezeigt, das schwarze Gemach mit dem Hausaltar; an dunkler Hinterwand hängen die Bilder der Schutzgötter des Hauses, ihnen zu Füßen steht der große Herd, dessen Feuer ständig brennt. In dem Raum befindet sich noch das Ehebett und der Speisetisch. Den ganzen Tag nimmt dieser Akt in Anspruch; am Ende des Aktes hören wir den Konsul:

Drei Kinder zählt' ich, da der Morgen graute,
Der Abend sinkt, er findet mich allein (III, 745/46).

Mit dessen Schlußworten werden wir zum folgenden Akt hinübergeführt:

Und Morgen vor der großen Kriegerschau
Tagt einsam auf dem Felde mein Geschlecht

und zuletzt:

Das Haupt des Stammes ladet zum Gericht.

Der vierte Akt führt uns auf das Marsfeld; dieses war ein großes Grundstück zwischen der Stadt und dem Tiber, gehörte einst den Tarquiniern, wurde ihnen aber nach der Vertreibung der Könige genommen und dem Gott Mars geweiht. Hier sollte, wie uns am Ende des vorigen Aktes gesagt wurde, die Heerschau stattfinden. Hier halten auch die Fabier ihr heimliches Gericht über den Mörder des Sicanius.

Den letzten Akt teilt Freytag in zwei Szenen; die erste spielt zu Rom, im Vorhof des Vestatempels. Dieser war von Numa Pompilius gebaut und lag südlich von der „via sacra", dicht an derselben zwischen Palatin und Capitolin, mit dem Atrium zum Kapitol gewendet. Hier dienten die erlesenen Jungfrauen der Göttin des Hauses, der Vesta. Darin befindet sich jetzt die allein aus dem fabischen Geschlechte in der Stadt gebliebene Tochter des Consuls, Fabia, welche mit den Vestalinnen im Gebet für ihr Haus verweilt. In dem Vorhof spielt sich die ganze Szene ab. Die zweite Szene führt uns aus der Stadt hinaus zu den kämpfenden Fabiern, unweit der Stadtgrenze. In

eine Felsenschlucht am Bache Cremera gedrängt, verweilen sie in ihrem Lager. Im Abendlicht wird uns der letzte Zusammenstoß mit dem mächtigeren Feind, der ihnen gegenüber auf einer Felsenhöhe lagert, und der Untergang der Fabier prächtig dargestellt. Hier endet das Drama.

Anklänge an die Epoche, an die Zeit- und Ortszustände, in welche die Handlung fällt, hören wir überall aus dem Stücke. So z. B. die Stelle:

> Und mit den Knechten rüsten wir die Flucht
> Zur Burg des Gau's, dem heil'gen Mauerring,
> Den einst die Ahnen auf gesteilter Höh'
> Zum Schutz der Landschaft aus dem Fels erbauten.
> (I, 507—10.)

Diese Mauerringe waren in den damaligen Zeiten eine Notwendigkeit, wenn nicht bei den ständigen Fehden die Überfallenen befürchten wollten, jedesmal ihre ganze Habe vernichtet zu sehen. Solche Ringe befinden sich in den lateinischen Gauen überall.

Ebenso:

> Kühl weht die Abendluft, gedenke, daß
> Um unsertwillen dich die Wunde schmerzt,
> Denn aus dem Flusse steigt im Nebelkleid
> Der Geist des Fiebers und umzieht verstohlen
> Des Menschen Brust mit bläulichem Gewande. (II, 504—08.)

Zwischen den Hügelwellen in der Nähe von Rom lagen viele Teiche und Lachen, deren Wasser bei der Sommerhitze in Fäulnis überging und die Luft verpestete. Darum leidet die ganze „Campagna di Roma", wie Rom selbst, sehr an dem Fieber. Daß Fabia hier vom „Geiste des Fiebers" spricht, empfinden wir als echt römisch; denn solche Abstrakta personifiziert, und als Götter verehrt finden sich bei den Römern viele, z. B. spes, fides, terminus etc.

Und: Als Consul darf ich dir nicht widerstehen,
Denn vor der Schande rettest du die Stadt (IV, 726—27).

spricht Virginius zu Caeso. Seit 483 v. Chr. bis zur Schlacht an der Cremera wurde stets der eine Consul von den Fabiern gestellt. Caeso war der letzte; er hatte sich, wie seine Vorgänger, durch Heldentaten und Dienstleistungen um die Stadt hoch verdient gemacht.

IV. Gang und Entwicklung der Handlung.

Die Handlung der „Fabier“ spielt sich in fünf Akten ab. In Rom wird das Erntefest gefeiert. Dem Feldherrn der Vejenter ist es gelungen, sich unbeachtet in die Stadt einzuschleichen, wo er den Tribunen Sicanius zu Rate ziehen will. Dieser begleitet ihn bis zum Tore, und wir hören ihr Übereinkommen über den nächsten Einfall der Vejenter ins römische Gebiet, der nur dem Adel gelten soll. Dadurch hofft der Tribun neuen Zwist zwischen Adel und Volk zu säen, wenn das Volk Feinde bekämpfen soll, die nicht die seinen sind. Mit diesem Plan scheiden der Vejenter und Sicanius voneinander. Es folgt ein schönes, idyllisches Bild des Erntefestes; die Schar der Fabier wird eingeführt, und wir sehen deren Charaktere sich individuell entfalten. Besonders stark tritt Marcus unter ihnen hervor, der kräftigste und stolzeste. Zum Consul für das nächste Jahr bestimmt, empfindet er schon das Gefühl der Verantwortlichkeit des künftigen Staatsmannes und weiß er die stürmische Leidenschaft der übrigen Fabier zu besänftigen. Aber auch er trägt den Zug der rücksichtslosen Herrschsucht, übermütig erlaubt er sich mit den Frauen der Bürger zu scherzen und diese zu verhöhnen. Da kommt der alte Bauer, der treue Schutz- und Gaufreund der Fabier, Spurius Icilius. Er kennt den ganzen Stamm und versteht es, mit schlauen und witzigen Reden den Übermut der Jungen zu strafen. In die fröhliche Feststimmung ertönt plötzlich der ernste Ruf der Tuba. Die vom Sohne des Spurius gesandte Nachricht von dem Einfall der Vejenter hat Spurius empfangen und bringt sie den Fabiern: ohne Fehdegruß seien die Vejenter heimlich in das römische Gebiet eingefallen und hätten nur des Adels Höfe geplündert. Die gerettete Tochter des Consuls, Fabia, kehrt mit dem Bruder, dem jungen Quintus,

und dem jungen Icilius in die Stadt zurück. Dieser hatte sie aus dem Gau herausgeholt und mit Lebensgefahr bringt er sie wieder ins väterliche Haus. Jetzt spricht sich die dankbare Zuneigung des Mädchens, die keusche, schüchterne und zugleich mannhaft beherrschte Empfindung des Jünglings aus. Der Consul hat auch von dem Überfall gehört und eilt nach Hause; hier findet er freudig die geretteten Kinder. Bei der Erzählung von dem Überfall bricht der Zorn der Fabier aus. In der einseitigen Schädigung nur des Adels wittern sie den verräterischen Anschlag des Sicanius. Der Consul schilt die Unbändigkeit der Jungen und weist sie auf den großen Opfersinn hin, auf dem die Macht des Geschlechts beruhe. Er will nicht Rache, sondern Recht. — Dies ist der Inhalt des ersten Aktes. Eine vorzügliche Exposition, die uns orientiert, uns in die Zustände versetzt, welche die Handlung bedingen, und unter die Personen, von welchen dieselbe ausgehen soll.

In dem zweiten Akt befinden wir uns vor der Curia, in welcher der Senat darüber Rat hält, wie der freche Überfall zu rächen sei. Weil die Zeiten so gefahrvoll sind, und um die Gesinnung des Volkes für sich zu gewinnen, beschließt man, die Volkstribunen zu befragen. Im Namen des Volkes verweigert Sicanius den Krieg mit Veji. Kaum zu bändigen ist der Zorn der Fabier gegen Sicanius. Der Consul tritt dazwischen, beschwichtigt die Seinen und hofft von Sicanius, daß er am morgigen Tag, wo die Kriegssache dem Volke vorgelegt werden soll, besser handeln werde. Die Vermessenheit des Sicanius wird aber noch größer, und er erdreistet sich, in rasender Wut den Adel mit giftigen Reden zu beschimpfen, ihn für einen Feind des Volkes zu erklären. Die Fabier nennt er „Hunde, die des Volkes Peitsche fühlen sollen“. Unmäßige Kränkung auf die Fabier häufend, ruft er selbst in dem ritterlichen Sohne des Consuls, in Marcus, den Entschluß zur Rache um jeden Preis hervor. Dem Rate eines verwandten Junkers, der früher schon auf die Bestrafung des Tribunen drang, hatte Marcus noch widerstrebt; noch konnte er den väterlichen Sinn nicht ganz verleugnen. Aber die persönliche Beleidigung reift auch in ihm den Plan zur Ermordung des Sicanius, wozu die übrigen

Fabier schon entschlossen waren. Während so der Haß den blutigen Knoten der Handlung schürzt, greift zu gleicher Zeit auch die Liebe in sie ein. Gaius Icilius offenbart dem Vater seine innige, unerschütterliche Neigung zu Fabia, die er als sein Weib heimzuführen begehrt. Ungewöhnlich prächtig ist der Kampf in dem alten Spurius dargestellt. Zuerst staunt er über das Verlangen des Sohnes, das ihm unter den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen Roms mehr als tollkühn erscheint, dann verfällt er in Kummer über das hereingebrochene Verhängnis, zuletzt, da er dasselbe Geständnis auch von Fabia hört, nimmt er sich der Liebenden an, indem er sich dem bedenklichen Werk, das er nicht abwenden kann, unterzieht und keinen Augenblick die nächsten Pflichten aus dem Auge verliert. Er beabsichtigt dadurch zunächst, den Volkstribunen von dem feindseligen Widerspruch gegen den Senat abzubringen, sich den Konsul zu verpflichten. Indes ist die Nacht hereingebrochen, und an das Haus des Tribunen schleichen die jüngeren Fabier heran, alle verschworen zum Meuchelmord. Hier streckt das Verhängnis den Arm nach dem künftigen Consul Marcus aus und macht ihn zum Mörder. Beim Herannahen des Spurius, der in der angedeuteten Absicht den Sicanius aufsuchen will, entfliehen die Fabier von der Stätte. Spurius findet zu seinem Entsetzen den Tribunen ermordet, den Diener gebunden. Näheres über die Mörder weiß ihm dieser nicht zu sagen; aber ein stummes Erkennungszeichen, das er in der Hand des Toten findet, verrät ihm alles. Es war die Kette mit dem silbernen Wolfshaupt, das Familienzeichen der Fabier, welches Sicanius während des Ringens mit Sextus diesem vom Halse gerissen. Spurius ist sich klar, daß mit dem Familienkleinod ihm auch das Schicksal des großen Consuls in die Hände gegeben ist.

Der nächste Tag eröffnet den dritten Akt. Bewundernswert hat hier der Dichter mit dem Überleiten der poetischen Stimmung und mit der ganzen szenischen Entwickelung den äußeren Übergängen entsprochen, in denen man sich den Morgen nach einem solchen Ereignis, von dem ersten schweren Ahnen bis zu der furchtbaren Entdeckung und allen ihren Folgen, nur immer veranschaulichen mag. Morgenstille im Hause des Consuls,

Morgenweihe (Fabia bringt beim Morgengebet den Hausgöttern Opfer dar), Icilius begrüßt die Geliebte, die innerste Erregung beider kommt zu leidenschaftlichem Ausbruch. Schwer wird es den Liebenden, voneinander Abschied zu nehmen, doch schwören sie sich, jede Gefahr, jede Rache, die ihnen von den Göttern zugedacht werde, jeden Fluch und jede Gnade für die unerlaubte Liebe miteinander zu teilen. Den von der Nacht verhüllten Mord erfahren die Bürger in der Tagesfrühe, und sie strömen in Aufruhr auf dem Markte zusammen. Nun erwacht auch die Tätigkeit des Hauses Caeso's, die politische Bewegung. Der Lictor bringt dem Consul die Nachricht, daß die Widersetzung des Sicanius nicht mehr von Bedeutung sei, da der zweite Volkstribun durch Spurius für den Senatsbeschluß gewonnen ist. Gleichzeitig kommt aber auch die Nachricht, daß Sicanius auf eine andere, frevelhafte Weise unschädlich gemacht worden ist. Dieses meldet selbst der Amtsgenosse Virginius, der von dem Frevel keineswegs so sehr in seinem Rechtsgefühl verletzt ist wie Fabius; vielmehr jubelt er wie die übrigen Edlen und Priester über die Beseitigung des Sicanius, der ihnen ein gefährlicher Gegner war. Eine solche Gesinnung verabscheut Fabius, und er erklärt, daß er allein, als tugendhafter Römer und strenger Consul den Mörder aufsuchen und nach Gesetz und Brauch bestrafen will. Indessen scheinen die Urheber der Tat sich ganz wohl zu fühlen. Nur Marcus hat starke Gewissensbisse und sieht sich immer enger von dem Verhängnis eingezwängt, was ihm aber nur „den Blick schärft“ und ihn auf seine wie des Stammes Sicherheit desto mehr bedacht sein läßt. Er bringt die übrigen Fabier auf seine Seite und ist schon bereit, einen zweiten Mordanschlag auszuführen, und zwar auf Spurius, in dem er einen Entdecker der Tat sieht. Allein nur wenige Augenblicke darauf hat Spurius schon zu dem Consul gesprochen. Spurius fängt damit an, Heilung der kranken Stadt vorzuschlagen, und weiß beredt die Stichhaltigkeit seines Vorschlages darzutun, der auf Versöhnung der Stände durch das Recht der Ehe hinausläuft. Caeso verwirft das mit einem Unmut, in welchem sich anscheinend nur der Stolz des Patriziers kundgibt, und gegen diesen Stolz führt Spurius nun die tödliche

Waffe mit seiner Entdeckung, die er durch den verhängnisvollen Fund beglaubigt. In Treue, wie er sich stets zu dem fabischen Geschlechte gezeigt, läßt Spurius das Zeichen der Fabier in der Hand des Consuls, dem er Schweigen gelobt, und in tiefster Rührung über den großen Sinn des Fabius verläßt er dessen Haus. So sehen wir das finstere Geschick sich auf den stolzen Fabius herniedersenken. In dieser wie in der folgenden Szene erhebt sich die Handlung zu erschütternder Größe. In einer Stunde erkennt Fabius in seiner Tochter „die Plebejerbraut", in dem jüngsten Sohn die ganze moralische Fäulnis des in seinem Hause sich darstellenden Junkertums, in dem älteren, seinem Liebling Marcus, den Mörder, den er zu strafen hat. In seinem Hause, in seiner Stadt sieht er sich auf einmal ganz allein. Die Welt, in der er bis jetzt gelebt, gehofft, sieht er in Aufruhr gegen sich. Und doch besteht er auf seinem Recht: in einsamem Gericht des eigenen Stammes will er den Mörder suchen und verdammen.

Der folgende Akt führt uns auf das Marsfeld. Am frühen Morgen hat sich dort das Volk versammelt und zur Heerschau gestellt. Da kommt die Meldung, daß Spurius an Stelle des ermordeten Sicanius zum Tribunen erwählt ist; von Fabia erfährt er zu gleicher Zeit, daß die jüngeren Fabier gegen ihn, den Zeugen ihrer Tat, Mord geplant haben. Seinen Sohn wollen sie ebenso unschädlich machen, indem sie ihn als Kriegstribunen unter sich aufnehmen wollen. In alledem verspürt der kluge Bauer das möderische Vorhaben der „hohen Herren", und dies sucht er jetzt mit der Macht des ihm aufgelegten Amtes zu vereiteln. Nun folgt die schönste Szene des Stückes, die großartige Gerichtsszene, die von höchster dramatischer Wirksamkeit ist und in der neueren Schauspieldichtung wenige ihresgleichen hat. Prachtvoll ist der Kampf zwischen dem Consul einerseits und dem ganzen Stamm andererseits dargestellt. Der Consul fragt den Mörder des Sicanius aus dem versammelten Geschlecht heraus, und nachdem Marcus sich zur Tat bekannt, spricht er seinem Sohne das Todesurteil und befiehlt er dem Lictor, es zu vollstrecken. Alle Fabier erheben sich entsetzt dagegen, der Lictor wirft flehend das Beil hin, außerstande, den blutigen

Befehl an dem geliebten Sohne seines Herrn zu vollziehen. Der Consul allein bleibt unerschüttert und will das Urteil selber vollstrecken. Da treten alle Fabier in offener Empörung ihm entgegen. Vergebens ist all sein Drohen, sein Verschwören, eingedenk zu sein der alten Treue, der alten Ehre; von allen verlassen, sinkt er da, am letzten Rest von Scham und Zucht in seinem Geschlecht verzweifelnd, Fluch über die Entarteten rufend, an dem Altare nieder. Da tritt der andere Consul, Virginius, herein mit der Nachricht, daß das Volk zum Krieg gestimmt ist, und der Führer harrt. Bei der Aushebung aber stellt sich der neue Tribun, Spurius, dazwischen, der durch die Ereignisse des vorigen Tages, den Mord des Sicanius, den Widerstand des Consuls und zuletzt durch die Gefahr, mit der er von den Fabiern bedroht wird, aufsässig geworden, und verweigert jeden Krieger, zuerst den eigenen Sohn. Dem Spruche des Volkes bleibt er treu, er bewilligt den Krieg, doch nur für die Fabier; sie sollen allein, ohne jede Heeresfolge gegen den Feind ziehen. Da offenbart sich dem Consul sein Geschick. Er hat vor sich die Gelegenheit, Sühne für den Stamm zu finden. Er verlangt den Krieg mit Veji für sein Geschlecht allein und zieht zur Stadt hinaus. In wiedergefundenem Gehorsam folgen ihm alle Fabier.

Der Anfang des fünften Aktes bringt uns die Nachricht, daß die Fabier der Übermacht des Feindes bald erliegen werden, wenn nicht schnelle Hilfe gesandt wird. Spurius versagt diese Hilfe immer noch; des Sohnes Verzweiflung selbst ist nicht imstande, ihn anders zu bewegen. Er hat es unternommen, seinem Sohne die Fabia, dem Volke das Recht des Connubiums zu erringen, darum beharrt er auf seinem Entschluß und verweigert er die Hilfe, bis er den Preis dafür erhält. Dem Gaius gelingt es, die Geliebte noch einmal zu treffen und sie zum letzten Male zu sehen. Tief bedrückt ist Fabia von dem Schicksal der ihrigen; sie bittet den Gaius, er möge die Fabier retten, denn er hat es bewiesen, daß er ein Held ist. Das dadurch erweckte Pflichtgefühl des Gaius, welches aus seiner Liebe zur Fabia bei ihm erwachsen war, ist für ihn noch ein Grund mehr, den Fabiern nachzufolgen; er muß dem Vater

helfen, wenn er dessen Kind würdig freien will. Gleich sieht aber Fabia, daß sie ihn selbst in den Tod schickt, denn sie weiß, die Fabier wollen ihn ermorden. Doch ist es schon zu spät; der ehrliche Bursche läßt sich nicht zweimal mahnen, er bittet die Geliebte um einen letzten Segen, den sie ihm auch gibt; damit weiht sie ihn dem Verderben, dem Tode. So scheiden sie auf ewig voneinander. Die Trauerkunde von den Fabiern hat auch die Edlen tief ergriffen; der Senat hat deshalb beschlossen, das Recht des Connubiums zu gewähren, um nur Hilfe für das hohe Geschlecht zu erlangen. Der Consul Virginius tritt mit Spurius zusammen und will das neue Ehegesetz proklamieren. Spurius glaubt schon an seinen Sieg und schickt nach dem Sohne. Es trifft aber die Nachricht ein, daß sein Sohn schon zu den Fabiern entflohen und somit dem Tode verfallen ist. Da stürzt der alte Spurius, der nur aus eigenem Interesse in den Parteikampf getreten war, getreu seinem Charakter, fassungslos hinaus, dem Sohne unverzüglich Hilfe zu bringen. Mit einem kleinen Haufen Bürger eilen Spurius und Virginius nach dem Schlachtfeld hin.

Ein düsteres, aber wunderschönes Bild wird uns mit der Untergangsszene geboten. Noch einmal sehen wir das freigesellige Treiben der Fabier. Den hohen Heldenstolz, der sie so groß machte, daß sie mit dem Leben spielten, haben sie nicht verloren; vor dem Tode versuchen sie immer noch das Glück der Würfel. Tief ergiffen und in sich versunken stehen die Führer einander gegenüber: Caeso und Marcus. Die ganze Schuld an dem Verderben findet Numerius bei dem Consul; er versucht es noch einmal, den Stamm gegen ihn aufzubringen, ja er will sogar den Consul töten, um die noch am Leben gebliebenen Genossen zu retten. Dennoch ist der Adelsinn bei diesen viel zu stark, als daß sie solch eine Rettung annehmen könnten; der höchsten Mannespflicht treu bleibend, so groß und frei wie sie gelebt, wollen sie zusammen in den Tod gehen. Vor dem letzten Hauch findet noch die Versöhnung statt: eine echt tragische Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Nur den jüngsten und noch unschuldigen Sohn will Caeso gerettet sehen; da stürmt der junge Icilius herein, der, dem unwiderstehlichen

Ruf des Herzens folgend, sich zu den Fabiern gesellen will. Er erfüllt den Wunsch des Consuls und läßt den Knaben nach der Stadt bringen, er selbst aber kämpft und läßt treu sein Leben für Caeso und die Fabier. Die Hilfe von der Stadt kommt zu spät. Spurius und Virginius finden die letzten Fabier und den Gaius sterbend. Virginius aber schließt mit dem Wunsch, daß durch den einzigen geretteten Sprößling des großen Geschlechts der Stadt ein neuer Fürstenstamm von Dienern und Regenten erblühen möge.

So verläuft die Handlung des Dramas in dessen ursprünglicher Fassung. Blickt man auf das Ganze zurück, so springt vor allen Dingen der gewundene, von stets neuen Störungen gekreuzte Gang der Handlung etwas unangenehm in die Augen. Zu viel Gestalten treten nacheinander auf, jede mit dem Anspruch, das Hauptinteresse jeweilig zu erregen. Jedoch nicht ohne Scharfsinn und Geschick hat der Dichter die verschiedenen Bestandteile ineinander verarbeitet. Schwierig war es freilich, einem solchen Stoff das individuelle Moment abzugewinnen, welches die dramatische Handlung erfordert. Freytag hatte es diesmal nicht mit einem einzelnen Helden, sondern mit einem ganzen Geschlecht zu tun. Und er sah selber ein, daß der tragische Untergang dieses Geschlechtes, sowohl was die Schuld als was die Träger derselben betrifft, nur aus einem individuellen Moment dramatisch zu entwickeln war. Darin lag die größte Schwierigkeit der Aufgabe, und ihr hat Freytag mit ungemeiner Feinheit der Kombination und wahrhaft künstlerischer Energie zu begegnen gewußt. Etwas unvollkommen erscheint dabei die Verarbeitung des Kampfes um das Connubium, und die dadurch bedingte Persönlichkeit des Spurius trägt etwas Unfertiges an sich. Auf diese Einzelheiten ist bei der Betrachtung der Charaktere noch der Blick zu richten.

In seiner vielseitigen literarischen Tätigkeit hatte sich Freytag auch speziell mit der Technik der dramatischen Kunst beschäftigt. Auf Grund des eigenen Schaffens und aus den Erfahrungen, die er als Theaterkritiker bei den „Grenzboten“ gemacht hatte, entstand die „Die Technik des Dramas“.

Bei unseren Betrachtungen über das Technische in den „Fabiern“ legen wir Freytags Werk zugrunde.

In der „Technik des Dramas“ stellt Freytag das Gesetz auf, daß „die dramatische Handlung alles für das Verständnis Wichtige in starker Bewegung der Charaktere, in fortlaufender Steigerung der Wirkungen darstellen muß“.[1]) Die Handlung muß also vor allen Dingen bewegt sein. Der Dichter hat deshalb die Charaktere mit der Handlung so in Einklang zu bringen und miteinander zu verbinden, daß ein innerliches, doch deutliches dramatisches Leben wie von selbst das ganze Stück durchzieht. Weiter ist es Pflicht des Dichters, die Handlung gerade in solche Bewegung zu setzen, daß die hervorgerufenen Wirkungen bis zum Ende des Stückes in fortlaufender Steigerung erscheinen. In dieser Hinsicht hat sich Freytag mit den „Fabiern“ als gewandter Dramatiker erwiesen.

„Das Drama“, sagt er weiter, „stellt in einer Handlung durch Charaktere, vermittels Wort, Stimme, Gebärde diejenigen Seelenvorgänge dar, welche der Mensch vom Aufleuchten eines Eindrucks bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur Tat durchmacht, sowie die inneren Bewegungen, welche durch eigene und fremde Tat aufgeregt werden. Der Bau des Dramas soll diese beiden Gegensätze des Dramatischen zu einer Einheit verbunden zeigen, Ausströmen und Einströmen der Willenskraft, das Werden der Tat und ihre Reflexe auf die Seele, Satz und Gegensatz, Kampf und Gegenkampf, Steigen und Sinken, Binden und Lösen.“[2]) Da ist klar ausgesprochen, was der Dichter zum Bau eines Dramas braucht und wie er dabei zu verfahren hat. Die „Fabier“ gehören ihrem Bau nach denjenigen Dramen an, in welchen die Führung der Handlung im ersten Teil dem Gegenspiel überlassen wird. Dies lag in der Natur des Stoffes. In solchen Dramen verhalten sich die Hauptthelden bis zum Höhepunkt ziemlich ruhig, während die Gegenspieler emsig, mit steigender Tätigkeit auf deren Seele wirken, bis sie dieselben in eine verhängnisvolle Befangenheit versetzen und ihre Akti-

[1]) s. G. Freytag, Technik des Dramas, Gesammelte Werke Bd. 14 S. 60.
[2]) Daselbst S. 93.

vität herausfordern; von nun ab erhalten die Helden die Leitung, und begehrend in leidenschaftlichem Drange führen sie die Handlung abwärts bis zur Katastrophe. Der Art ist der Entwicklungsgang der Handlung in den „Fabiern".

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen untersuchen wir eingehender den Bau unseres Stückes. Szenische Teilung innerhalb der Akte hat Freytag nicht vorgenommen. Trotzdem aber lassen sich in den „Fabiern" solche Abschnitte durch die geschickte Hervorhebung und Betonung der wichtigsten Momente deutlich unterscheiden.

Den ersten Akt, den der Einleitung, teilen wir in fünf Szenen. Mit der ersten — Sicanius und der Vejenter — werden wir in das Stück eingeführt. Da lernen wir die Atmosphäre kennen, in der sich das Drama bewegen soll. Hier erklingt auch der stimmende Akkord, wenn wir Sicanius sagen hören:

> Wir haben Überfluß an großen Herrn;
> Rom wird zu klein für sie ... (I, 28/29);

und später, wenn er vom Adel spricht:

> Und Opfer nimmt er, strenger als der Gott:
> Die Saat, die Herden und der Adern Blut. — (I, 37/38.)

Die zweite Szene — Sicanius in Begegnung mit den Fabiern — gibt die Exposition, stellt uns die Fabier vor, erst in Beziehung zu dem Gegenspieler Sicanius und dann als Situationsbild die Fabier unter sich. Gleichzeitig bereitet sie uns auf das erregende Moment vor, das in der folgenden Szene eintritt. Diese führt eine neue Person ein, den Spurius Icilius. Als zweiter Gegenspieler verhält er sich ziemlich ruhig, er greift noch nicht tief in die Handlung ein, der erste Gegenspieler ist noch da. Mitten in die Szene bricht das erregende Moment herein: die Tuba erschallt von dem Hügel, und die Meldung von dem Einfall der Vejenter erreicht Rom. Der Plan des Sicanius wird in die Wirklichkeit übertragen und bildet den Anfang der bewegten Handlung. Von einer anderen Seite noch sehen wir das Gegenspiel auf den Helden zielen, indem wir in der nächsten verbindenden Szene die Liebeserklärung zwischen Gaius Icilius und Fabia hören. Diese Liebe, die der Dichter nur als episodisch betrachten will, stellt eine Verstärkung

oder richtiger eine Doppelseite des erregenden Moments dar. Die fünfte, die Hauptszene des Aktes, führt den Helden des Dramas, den Consul Caeso Fabius ein. Hier erfährt die in Bewegung gesetzte Handlung die erste Stufe der Steigerung. Die Ahnung von der List und dem Verrat des Sicanius beschleicht die Fabier und erschüttert ihre Gemüter. Die Standhaftigkeit des Consuls einerseits und der Jähzorn der jüngeren Fabier andererseits gibt eine prächtige Überleitung zum Folgenden.

Mit den Hauptpersonen des Dramas sind wir nun bekannt worden, unsere Teilnahme an der Handlung ist erregt; der jetzt folgende Akt hat die Spannung zu vermehren und die Handlung in fortschreitender Bewegung auf den Gipfel zu führen.

Der zweite Akt zerfällt in sieben Szenen. Die erste, dreistufig gebaut, zeigt uns die gehobene Stimmung der Fabier, die den Beschluß des Senats erwarten. Der Kompromiß zwischen Sicanius und den Vejentern wird festgestellt; in großer Spannung für die weitere Entwicklung befinden wir uns, als Sicanius vor den Senat geladen wird. Wieder stellt uns, wie im ersten Akt, eine verbindende Szene die Begegnung zwischen den Fabiern und Sicanius dar. Doch ist die Situation jetzt eine andere: die Parteien stehen in weit schärferem Gegensatz zueinander, die Handlung ist in starkem Crescendo begriffen und zieht in schneller Bewegung zum Höhepunkt des Aktes. Um eine weitere Stufe steigt die Handlung in der dritten, ausgeführten Szene, wo sich der Gegenspieler direkt auf den Helden wirft, Sicanius gegen den Consul. Die schärfsten Pfeile werden auf den Helden abgeschossen, doch behält sein Gemüt noch die Ruhe, während dieselben Schläge bei den übrigen Fabiern einen mächtigen Sturm von tatkräftigen Seelenbewegungen und Leidenschaften erregen. Die Ermordung des Sicanius wird von den jungen Fabiern beschlossen. Die vierte und fünfte Szene behandeln die Angelegenheit des Liebespaares, die als Nebenhandlung zur Verstärkung des Gegenspiels herläuft. Wenn das Tempo auch viel ruhiger ist als in der vorhergehenden Szene, so ist doch die hier eingeschlossene Handlung ebenso in Steigerung begriffen und weit bewegter als im ersten Akt. Genau so wie uns am Ende der dritten Szene der Untergang des ersten Gegen-

spielers, Sicanius, klar wurde, sehen wir am Ende der fünften Szene sich die Bahn öffnen für den zweiten Gegenspieler, Spurius. Die sechste, die Hauptszene des Aktes, bringt die Ausführung der aus den Ereignissen der dritten Szene entspringenden Tat, die Ermordung des Sicanius. So wird Marcus mit der verhängnisvollen Schuld belastet, die zum Hauptträger der weiteren Handlung wird. Die Schlußszene, die siebente, stellt uns den Spurius dar, der den eben begangenen Mord entdeckt und mit dem aufgefundenen Zeichen der Fabier in seine Rolle als Gegenspieler tritt. Hiermit wird auch die Überleitung zum nächsten Akt gegeben.

Der dritte Akt, der des Höhepunktes, besteht aus sechs Szenen. Mit einer schönen, poesievollen Szene, in der sich das Bild der Fabia völlig entfaltet, werden wir in den Akt eingeführt; das Verhältnis zwischen den Geliebten ist scharf zugespitzt, sie selbst auf der verhängnisvollen Höhe angelangt. Darauf folgt eine verbindende Szene, die den ersten Schritt der Steigerung im Akte bildet: die Nachricht von der Ermordung des Sicanius, deren Folgen auf den Hauptheldeu Caeso fallen, erreicht auch dessen Haus. Prachtvoll wird uns die höchst tragische Lage dargestellt, in welche Marcus durch sein Tun gerät. Höher noch steigt die Handlung in der dritten Szene, zwischen Fabius und Titus Virginius. Immer enger wird der Kreis um den Haupthelden, immer stärker wird sein Gemüt erschüttert, immer klarer tritt die verhängnisvolle Befangenheit hervor, in welche er versetzt wird. Das Wühlen einer großen Leidenschaft in seinem Gemüte, aus welcher der entscheidende Kampf bald hervorzubrechen droht, läßt sich schon deutlich wahrnehmen. Wiederum führt uns eine verbindende Szene die jüngeren Fabier vor, die jetzt nach der Mordtat dem Helden gegenüber eine besondere Stellung einzunehmen haben. Der Gegensatz, in dem sie zu dem Consul stehen, wird hier begründet und hervorgehoben. Besonders wird des Marcus Verhalten betont, das eigene Bedeutung für die Handlung gewinnt. Die so geschürzte Handlung erreicht ihren Höhepunkt in der darauffolgenden Hauptszene des Aktes, der zwischen Caeso und Spurius. Diese Szene, die wichtigste

des Stückes, ist auch am schönsten und prächtigsten ausgeführt. Durch die Forderungen, die der Gegenspieler Spurius an den Helden stellt, gelingt es ihm, diesen aufs äußerste zu erregen und ihn mit in die Handlung hineinzureißen. Die bis jetzt auf ihn wirkenden Gewalten haben bereits die neue Gemütsverfassung geschaffen, aus welcher heraustretend er die Führung der Handlung übernimmt, um sie bis zur Katastrophe zu behalten. In der letzten Szene des Aktes tritt noch das tragische Moment ein: bei der gegenseitigen Beschuldigung seiner Kinder, Fabia und Quintus, findet Caeso alles, was er für den tiefsten Verfall hält, an den eigenen Kindern haften; der zwischen ihm und seiner Umgebung entstandene tragische Konflikt bricht mit reißender Gewalt aus. Die Umkehr wird uns klar, und der Held kündigt sie selbst:

. . . . . Fürwahr;
Wenn so die Unschuld sich in Frevel wandelt,
Verkehrt noch schneller sich die rauhe Kraft
Des Mannes zu verruchten — — Schnell! Zum Ende!
(III, 746—749.)

Fein und mild klingen die hier angeschlagenen scharfen Töne aus und leiten uns zum Folgenden über.

Der schwierigste Akt für den Dichter beim Bauen eines Dramas ist der jetzt folgende, der Akt der Umkehr. Die Handlung, die bisher in rascher Bewegung zur Höhe emporstieg, kommt oft in die Gefahr, in ihrer zweiten Hälfte zu ermatten. Zumal, weil sie jetzt eine Umbiegung in ihrem Gang erfährt, ist es des Dichters größte Pflicht, sie fest nach innen zusammenzuhalten. Die Spannung läßt meistens nach dem Höhepunkte nach, weshalb sie wieder von neuem erregt werden muß. Jetzt gerade wird durch das Eintreten des Helden der dramatische Kampf noch interessanter und gewichtiger. Im Zusammenhang damit hat die Handlung von hier ab in großen und bedeutenden Zügen abwärts zu laufen und die starken Wirkungen, wie sie sie jetzt hauptsächlich hervorzubringen hat, möglichst in großen, einheitlichen Szenen zu konzentrieren.

Diese Schwierigkeit, die in der Natur der Sache liegt und bei geschichtlichen Stoffen noch stärker fühlbar wird, hat Freytag glücklich überwunden. Gerade hier, bei dem schwierigsten

Teil seiner Arbeit, tritt er uns als ein wahrer Dramatiker entgegen, mit feinem Gefühl für die Aufgaben tragischer Dichtung ausgestattet.

Wie wir sahen, wurde Spurius nach der Ermordung des Sicanius zum Führer des Gegenspiels ausgerufen. Wir wissen, daß der dramatische Held eine gewisse Größe, eine Gewalt in sich verkörpern soll; und damit sein Kampf berechtigt und groß erscheinen könne, muß das Gegenspiel ebenso stark ausgerüstet sein. Die erste Szene des vierten Aktes in den „Fabiern“ hat dies zu zeigen. Sie stellt den Spurius dar, wie er mit der neuerhaltenen Gewalt des Tribunen wächst und dem Helden gegenüber eine bedeutende Stellung einnimmt. Noch stärker ist er bewegt in der zweiten Szene, in der er den gegen ihn von den Fabiern geplanten Mord durch Fabia erfährt. Zum raschen Handeln wird er in der dritten Szene getrieben, als er das drohende Unheil von den Fabiern auf den Sohn fallen und sich dadurch zum Wehren genötigt sieht. In solcher Steigerung erreicht er den Punkt, wo er sich dem Helden gegenüberstellen und ihn zu seinem Sturz zwingen kann. Mit einer Vorszene, die uns die ganze Schar der Fabier in ihrer Lage bei der jetzt anders verlaufenden Handlung zeigt, werden wir zu dem Höhepunkt des Aktes geführt, zu der meisterhaft gebauten Gerichtsszene. Voller Leidenschaften und großer Seelenbewegungen entrollt sich der Kampf zwischen Caeso und den Stammesgenossen. Das Begehren des Fabius äußert sich in leidenschaftlichem Drang und führt die Handlung der Katastrophe zu. In der nächsten Szene mit Virginius erfährt die Aufregung einen Stillstand. Mit neuer Spannung erfüllt uns die Schlußszene des Aktes, die in zwei Hälften geteilt ist: die steigende, von Spurius geführt, bis zu der Stelle, wo der Held selbst herausgefordert wird, von da ab die sinkende, die den letzteren mit seinem folgenschweren Entschluß darstellt, aus welchem später die Katastrophe entspringt. Die elegische Stimmung des Caeso am Ende des Aktes ist der beste Ton, der uns die Katastrophe ahnen läßt und in der er ausklingt.

Die Befangenheit, in welche Caeso auf dem Höhepunkt des Stückes versetzt ward und die ihn zum Eingreifen in die

Handlung getrieben hat, muß jetzt durch eine kräftige Tat aufgehoben werden. Desselben Charakters wie der bis jetzt geführte Kampf muß auch die daraus notwendig folgende Katastrophe sein: groß, menschlich bedeutend und allgemeinverständlich. Außerdem darf die Katastrophe nicht plötzlich einbrechen und den Helden überraschen. Es muß ihr deshalb die letzte Stufe der sinkenden Handlung, möglichst mit dem Moment der letzten Spannung verbunden, vorangehen. Dies sind wichtige technische Punkte, die den Bau des letzten Aktes, in den eben die Katastrophe fällt, und den Erfolg des Dramas bedingen.[1])

Den letzten Akt, den der Katastrophe, in den „Fabiern" hat Freytag in zwei Szenen geteilt. Wir unsererseits teilen ihn im ganzen in sieben Szenen, von denen die ersten vier auf die erste Szene des Dichters, die übrigen drei auf die zweite fallen. Seinen Höhepunkt hat der Akt in der vierten Szene, in der Verhandlung zwischen Spurius und Virginius. Mit der ersten Szene wird uns die im Akte herrschende Stimmung kund getan. Die beiden nächsten, Spurius und Gaius Icilius, Gaius Icilius und Fabia, sind in knapper, gemessener Form gehalten und führen in schnellem Schritt zur Höhe hinauf. Beide Szenen behandeln das Liebesverhältnis zwischen Gaius und Fabia, welches, in Verbindung mit der Haupthandlung gebracht, sein Ende erreicht. Dann folgt die Hauptszene, in welcher die dramatische Handlung ihrem Ende zuneigt. In diese Szene fällt noch das Moment der letzten Spannung: in dem Entschluß des Spurius, den kämpfenden Fabiern, zu denen sein Sohn geflohen ist, zur Hilfe zu eilen, leuchtet ein letzter Schimmer von Hoffnung auf, daß der Held noch gerettet werden könne. Unmittelbar zur Katastrophe führen die fünfte und sechste Szene. Bedeutend ist die letztere, in welcher der Held in der Erkenntnis der tragischen Schuld dargestellt wird, kraft deren er untergeht. Hier findet auch die innerliche, echt tragische Versöhnung zwischen Vater und Sohn statt; beide, Caeso und Marcus, bleiben dem Geiste treu, der sie bis jetzt getrieben. Rasch folgt dann die Kata-

[1]) vgl. hierzu G. Freytag, Technik des Dramas S. 121 ff.

strophe, der auch die zur Rettung eilenden Spurius und Virginius beiwohnen.

So sehen wir, wie kunstvoll und allen technischen Gesetzen, die Freytag selbst formuliert hatte, entsprechend die Handlung der „Fabier“ aufgebaut ist. Wie die Akte sind auch die kleineren dramatischen Einheiten, die Szenen, stil- und wirkungsvoll gestaltet. Ein spannendes Moment, eine wirksame Steigerung, einen Höhepunkt und einen schnellen und kurzen Abfall nach dem Schlusse zu hat jede ausgeführte Szene in dem Stücke. Ich erinnere hier nur an die hervorragendsten: die Hauptszene im dritten Akt, zwischen Spurius und Caeso, und die große Gerichtsszene im vierten Akt. Ferner hat Freytag in den „Fabiern“ sehr glücklich den wirksamen Wechsel zwischen ausgeführten und verbindenden Szenen angewandt; durch diesen gelingt es ihm, die bedeutenden Teile des Ganzen kunstvoll von ihrer Umgebung abzuheben, die Hauptsachen mit starkem Licht zu beleuchten und im Nebeneinander von Licht und Schatten den inneren Zusammenhang der Handlung verständlich zu machen.

Kurz sei noch einiges aus den besonderen Arten der Szenen hervorgehoben. An erster Stelle sind hier die Monologe zu nennen.[1]) Solche finden wir in den „Fabiern“ im ganzen nur zwei. Beide stehen im dritten Akt; der erste: „Ich weiß am besten, wie der heiße Trank“ (III, 204/24) gehört dem Marcus und steht am Schlusse der zweiten Szene, in welcher durch die Entdeckung des Mordes eine hohe Spannung erregt worden war. Am Ende des dritten Aktes findet sich der zweite Monolog, wiederum nach einer höchst erregenden Szene, und gehört dem Consul Fabius: „Drei Kinder zählt' ich, da der Morgen graute“

[1]) In seiner „Technik des Dramas“ empfiehlt Freytag Sparsamkeit in der Anwendung von Monologen, da der Zweck des Dramas ist, die Kämpfe und die Seelenbewegungen einer Person nicht an sich, sondern in ihrer Einwirkung auf andere zu zeigen: „Nur wo ein reiches, inneres Leben im Zusammenspiel längere Zeit gedeckt war, erträgt der Hörer die geheimen Offenbarungen desselben. Da die Monologe einen Ruhepunkt in der laufenden Handlung darstellen und den Sprechenden in bedeutsamer Weise dem Hörer gegenüber stellen, so bedürfen sie vor sich eine bereits erregte Spannung, einen Einschnitt der Handlung auf einer oder beider Seiten“. So bestimmt Freytag die Stellung des Monologs (S. 193).

(III, 762/86). Wie der erste ist auch dieser innerlich dramatisch gebaut und stellt eine pracht- und kraftvolle Offenbarung der Seele des Sprechenden dar.

Ebenso finden sich in den „Fabiern“ glänzende Beispiele von Botenberichten. Der größte und wichtigste Teil der Handlung verläuft aber in den Gesprächsszenen, deren erste Art die Dialoge sind. Gelungene, auf den Fortschritt der Handlung stark einwirkende Dialogszenen finden wir in den „Fabiern“ genug. Eine solche, die schönste nicht nur in den „Fabiern“, sondern die des Dichters überhaupt, ist die Szene des Höhepunktes im dritten Akt, zwischen Fabius und Spurius. Ebenso in demselben Akt die Szene zwischen den beiden Consuln mit dem die Handlung weiter führenden Schlußergebnis: Fabius will seine Pflicht tun, nicht mehr und nicht minder (III. Akt, III. Szene). Weiter seien noch erwähnt: die vierte Szene im zweiten Akt, die zweite Szene im fünften Akt, beide zwischen Spurius und Gaius Icilius.

Zuletzt noch ein Wort über die Ensembleszenen, die Freytag in seiner „Technik des Dramas“ als einen unentbehrlichen Bestandteil des neueren Dramas betrachtet (S. 301). Mit ihrem Gehalt dienen sie als Vorbereitung oder Abschluß und haben ihren Platz hauptsächlich dort, wo eine durch den Hauptheldeu erregte Spannung gelöst oder in der Seele desselben hervorgerufen werden soll. In den „Fabiern“ sind fast alle verbindenden Situations- und Aktionszenen als Ensembleszenen gestaltet. Dies lag in der Natur des Stoffes selbst, der uns den dramatischen Helden nicht in einer einzelnen Person, sondern in einem ganzen Geschlecht darstellt. Außerdem hat Freytag mit besonderer Vorliebe diese Szenen gepflegt, um seinem Stücke Farbe und Glanz zu geben.

V. Charaktere.

Nachdem wir bisher ausschließlich die Handlung unseres Dramas besprochen, lenken wir nun unsere Aufmerksamkeit auf die individuellen Charakterbilder, die Freytag auf diesem Boden, in dieser Atmosphäre vorführt und in denen der allgemeine darin herrschende Geist sich individualisiert, sich zusammenfaßt.

Als Hauptfigur des Dramas tritt der Consul Caeso Fabius hervor,[1]) die bedeutendste Persönlichkeit der römischen Aristokratie. Er ist das Haupt des großen fabischen Geschlechts, das seinen Ursprung von den Göttern herleitet. Als Mitbegründer der römischen Gemeinde werden die Fabier gepriesen, deren Väter seit grauen Vorzeiten in Rom saßen und Ackerbau trieben. Stets hat das fabische Geschlecht eine bedeutende Rolle in dem politischen Leben des Staates gespielt, stets haben sie als tapfere Krieger für das Gemeinwesen gekämpft. In diesem Adel aufgewachsen, bewahrte Caeso mit der ganzen Kraft seiner Heldenseele den Glauben an das alleinige Herrscherrecht des Adels, der Geschlechter. Dieses Recht des Herrschens, welches nicht den Eigennutz, sondern die Aufopferung für das Wohl des Staates in sich trägt, hält Caeso für das heiligste Besitztum auch seines Stammes:

---

[1]) Es ist vielfach dem Stücke zum Vorwurf gemacht worden, daß es keinen einzelnen Helden hat; wenn das aber ein Grund zur Verurteilung ist, was rettet dann Schillers „Räuber", O. Ludwigs „Maccabäer", Hauptmanns „Weber", wo der dramatische Held die Räuber, die Maccabäer, die Weber, wie in unserem Stücke die Fabier sind. An die Stelle der einzelnen Person, für deren Größe, Schuld und Untergang wir sonst gewohnt sind uns zu interessieren, tritt in den „Fabiern" das Geschlecht. Darin können wir doch in der Tat keinen Vorwurf erblicken, mag es auch der Regel der Schule zuwiderlaufen.

Nur ein Besitztum raubt uns nicht der Feind:
Wir haben uns vor Anderen hochgehalten,
Doch höher stets die teure Vaterstadt.
Wir haben Gut und Leben wohlgepflegt,
Doch willig stets für Rom dahingegeben;
Und wir, die Stolzen, haben stets am Tage
Des Kampfes uns die größte Tat gefordert,
Am Tag des Lohns geringen Siegerpreis.
Das, Stamm der Wölfe, war der Väter Schatz,
Das war der Sinn, der uns zu Fürsten machte (I, 698/708)

spricht er zu den Seinen. Und in seinem Glauben daran liegt die Leidenschaft des Stolzes; ein hoher, edler Stolz, der sich nicht in Lebensgenuß, sondern in Erfüllung großer, heroischer Pflichten zu äußern sucht. Diese Heroen, deren die Zeit noch bedarf, sieht Caeso wieder nur in dem Adel. Er selber besitzt eine übermenschliche Kraft, die er stets im Dienst des Gemeinwesens zu bändigen weiß; und eben in dieser Kraft, die das Eigene an sich verleugnet, es zu etwas Höherem macht, sehen wir etwas mehr, als ein Mensch vermag:

Nichts gilt der Einzelne mit seiner Lust,
Nur eine Liebe gilt: zum Vaterland. (II, 266/67.)

Dieser hohe Stolz, den Caeso nach allen Richtungen in seinem Handeln zeigt, ist der Hauptzug seines Charakters. Darin wurzelt auch jenes absolute Gerechtigkeitsgefühl, das ihn in Konflikt mit dem zu entarten beginnenden Adel bringt. Er ist nicht erfreut und jubelt nicht bei der Ermordung des Sicanius, weil dieser sein und seines Stammes Feind war, sondern höher als sich und alles stellt er das Gesetz, gegen welches sich der Mörder vergangen hat und welches die Bestrafung verlangt. In seiner selbstlosen Größe steht er allein unter dem übrigen Adel, dessen selbstisches Verlangen und Streben er nicht mehr als ein echt römisches empfindet; in dem wilden Hader zwischen Volk und Adel, den dieser durch seinen Übermut noch mehr verschärft, sieht er die Krankheit der Stadt, und diese zu heilen, hält er für seine höchste Pflicht. Caeso's eigene Auffassung der Pflicht gibt auch Anlaß zu dem verhängnisvollen Kampf, der sich zwischen ihm und seinem Stamm entspinnt und die Katastrophe hervorruft. Das Stärkste in seinem Pflichtgefühl

ist die Liebe zum Vaterland. Er kann es sich nicht anders denken, als daß jeder Römer, an erster Stelle der Edle, alles dem Wohl der Stadt opfern muß: seine Gefühle, seine Verwandten, seinen ganzen Stamm. Und eben in diesem Patriotismus zeigt Caeso seinen hohen Adelssinn, der das Übergewicht in seiner Seele hat und ihn zu klugen Spekulationen unfähig macht. Wollte er dem sittlichen Schaden entgehen, so müßte er, in der einseitigen Macht des Adels die unheilbare Quelle der Entartung erkennend, dem Übermut des Adels steuern, das Volk zur Mitherrschaft erziehen, indem er ihm nach und nach größere Rechte einräumte. Diese Aufgabe zu erkennen, hindert ihn jedoch die Leidenschaft seines Stolzes, der ganz eingenommen ist von dem Glauben an die göttliche Bevorzugung des Adels. Und da kann er aus dem Konflikt nicht heraus, als er den selbstischen Sinn in dem Adel und dem eigenen Stamm tief eingewurzelt findet. Was er in seinem Stolze den Edlen noch erhalten will, ist nicht der Genuß, sondern das Opfer der Herrschaft, jener hohe Sinn, der sie nicht als selbstische Menschen, sondern als selbstlose Werkzeuge des Gemeinwesens auffaßt. Mit der ungeheueren Kraft seines Charakters erhebt er sich und treibt dieses Opfer bis zur Übermenschlichkeit. Und das ist es, was ihn zu einem echt tragischen Helden macht.

Als bedeutendste Figur unter den jüngeren Fabiern tritt Caeso's älterer Sohn, Marcus, hervor. Ein in hellem Glanz strahlender und schon erprobter Held, den die Bürger bei seinem Auftreten mit Heil- und Segensrufen begrüßen; dreimal hat er die Tusker geschlagen, den Feldherrn der Gabiner hat sein Schwert getroffen. Stolz auf seine hohe Abkunft, zeigt sich doch Marcus liebenswürdig den Bürgern gegenüber. Mit großer Würde ist er schon ausgezeichnet, er ist fürs nächste Jahr zum Consul erwählt worden. Das Bewußtsein der Verantwortlichkeit als künftiger Staatsmann trägt er in sich; er vergißt nicht, die übrigen Genossen auf die Gesetze der Stadt hinzuweisen und ihr rasches Blut beim Streit mit den Tribunen zu besänftigen. Im Kreise der Seinen ist Marcus ein beliebter Kamerad; froher Stimmung nimmt er teil an den Gelagen der jungen Genossen am Erntefest, wahrt jedoch dabei stets eine maß-

volle Haltung und seine hervorragende Stellung. Seine Scherze tragen immer eine gewisse feierliche Würde. Auch äußert sich sein Adelsstolz nicht so kleinlich wie bei den anderen. Den Landsleuten aus den Fabiergau bringt er Achtung entgegen und führt ernste Gespräche mit ihnen. Marcus besitzt eine heldenhafte, nach großen Taten strebende Natur, ein kostbares Erbe vom Vater. Seiner heroischen Kraft und seinem kriegerischen Mut will die träge Ruhe nicht behagen. Er ist ein Ritter, den Brüdern und Genossen treu, ein Feind der Gegner des Adels, aber dennoch nicht nur ein Fabier, ein Edler, wie die anderen; vielmehr weiß er, daß höher als der Begriff Fabier der Begriff Römer steht. Dennoch kann er sich nicht beherrschen, als er die Ehre, das Wohl seines Stammes von den Tribunen gefährdet sieht, da baut er nicht mehr auf Gesetz und Sitte, wie es der Consul von den Edlen verlangt, vielmehr tritt er diese mit Füßen und, nur die Erhaltung des Stammes ins Auge fassend, antwortet er auf die Schmähungen des Sicanius mit dem Meuchelmord. Dieses tut er aber nicht als gemeiner Mörder, sein ritterliches Wesen zeigt sich auch hierbei: er will alles darum geben, nur daß man ihm den Gegner zum letzten Kampf gegenüberstelle, daß er ihn offen und ehrlich treffe, und ebenso muß er nach vollbrachter Tat jenen fürchterlichen Kampf in seinem Innern durchmachen, mit dem das Vergehen gegen das „Götterrecht“ verbunden ist. Aus demselben Trieb, der Erhaltung des Stammes, stellt er sich auch dem Vater, dem hohen Richter, entgegen und sucht das Recht des Geschlechts vor dem des Staates zu verteidigen:

> Du sorgst für Rom, ich dachte nur der Meinen,
> Du schlägst mit Recht, ich rechtlos, frevelhaft,
> Du langsam, mannhaft, ich in jäher Wut (IV, 486/88)

gesteht er selber. Der höheren Gewalt aber, die der Consul vertritt, muß er sich unterziehen, und ritterlich findet er die Sühne für seine Schuld im Tod fürs Vaterland. In Marcus hat uns Freytag eine vortrefflich gelungene Charakterfigur aus dem Junkertum gegeben.

An Größe und Bedeutung zeichnet sich unter den jüngeren Fabiern Numerius neben Marcus aus. Ein Edler, auf den die

Worte des Consuls völlig und mit Recht angewandt werden können: „Ein Fabier, sonst nichts“. Nichts Höheres kennt Numerius als seine Familie, sein Geschlecht; er lebt fest der Überzeugung, daß das Recht des Adels über Gesetz und Staat stehe. Von Bürgersinn und Bürgerpflicht will er nichts wissen, die hohe und ansehnliche Stellung der Fabier zu erhalten, betrachtet er als seine einzige Pflicht, und dies zu erreichen, schreckt er vor keinem Mittel zurück. Daß der Meuchelmord ein unerlaubtes, gesetzwidriges und verabscheuungswürdiges Mittel ist, um den Feind zum Schweigen zu bringen, dafür hat er nicht das geringste Gefühl und Verständnis. Ebenso kann er die hohe und edle Gesinnung des Consuls nicht verstehen. Als dieser den jungen Genossen die selbstlose Liebe der Ahnen zur Vaterstadt als ihr kostbarstes Besitztum vorhält, meint Numerius:

> Vergebens sucht ihr ihm den kalten Mut
> Zum Grimm zu stacheln, ehret ihn und schweigt,
> Und heimlich sinnt Verderben dem Tribunen. (I, 710/12.)

Gegen die Tribunen wie gegen jedes bürgerliche Wesen hegt er unversöhnlichen Haß, und um Sicanius zu stürzen, weiß er wie ein Dämon die anderen Genossen aufzuhetzen. Und da auch diese gemordet hatten, quälen ihn keine Gewissensbisse, daß er etwas Unrechtes angestiftet habe, im Gegenteil, er empfindet Befriedigung darüber und verhöhnt weiter die Bürger. An Marcus hält er fest und sucht ihn stets zu schützen. Am höchsten stellt er aber den Nutzen und die Erhaltung des Stammes, und darauf geht sein ganzes Tun und Streben. Was ihm hier in den Weg kommt — will er doch selbst das Haupt des Stammes einmal töten — ist er bereit mit allen Mitteln beiseite zu schaffen. So steht er mit seinem selbstischen Sinn geradezu als scharfes Kontrastbild dem Consul gegenüber.

Besonders zeichnet sich unter den jungen Fabiern noch Lucius aus. Ein lustiger, fröhlicher Gesell, der seine größte Freude an Wein, Spiel und Weibern hat. Ihn fesselt und begeistert ein gesangeskundiges jonisches Mädchen, an dessen Liedern und Tänzen er sich ergötzt. Als Fabier hält er viel auf seinen Stamm und ist er ebenso wie die übrigen Genossen

ein Feind der Tribunen Für Marcus hegt er eine große Achtung, er bewundert ihn und folgt ihm in allem, ohne an sich selbst zu denken. Hierbei zeigt er sich als eine edle Natur; nicht so wie Numerius denkt er den schuldbeladenen Stamm durch Ermordung des Hauptes zu erhalten, solche Rettung erscheint ihm niedrig und unwürdig. Wie ein echter Edelmann kämpft er, wenn es sein muß, fürs Vaterland und fürs Recht des Geschlechts; der Schuld des Stammes ist er sich bewußt, und er geht mutig dem Tode entgegen; sich im letzten Augenblick über sich selbst erhebend, verteidigt er das hohe Recht der Edlen, frei zu leben und frei zu sterben.

Die übrigen Glieder des Stammes: Sextus, Gaius und der junge Quintus zeigen als Charaktere keine Besonderheiten; sie treten auch nicht so stark selbständig auf. Sie stellen einer wie der andere die eigene Blutsgenossenschaft höher als den Staat; um das Recht des Stammes zu schützen, sind ihnen alle Mittel recht. Ein übermäßiger Stolz, der ihren Übermut nährt, ist der allgemeine Zug bei allen.

Desselben Sinnes ist auch der die älteren Fabier vertretende alte Quintus; auch er stellt und schätzt den Stamm höher als den Staat und betrachtet seine Erhaltung als die höchste Pflicht. Er hat keinen besonderen Anteil an der Handlung und dient hauptsächlich zur Verstärkung des Kontrastes zwischen Caeso und dem ganzen Stamm.

Noch ein Mitglied birgt das große Geschlecht der Fabier in sich: die holde, liebliche Fabia, die Tochter des Consuls. Schon in früher Jugend hat sie die Mutter verloren und ist unter zärtlicher Vaterliebe aufgewachsen: sie ist mehr ein Landkind geworden als eine vornehme Fürstentochter. Meist verbringt sie ihr Leben auf der freien Flur des Fabiergaues, und nur während der Kriege weilt sie in der Stadt und versieht dann treulich den Hausgottesdienst im väterlichen Hause. Dort draußen hatte sie einen treuen Spielgefährten in dem braven Burschen, dem Bauernsohn Gaius Icilius, den sie von Jugend auf herzlich lieb gewonnen hatte. Doch das Erwachen wahrer Liebe empfand sie erst, als ihr Gaius den hohen Ritterdienst erwiesen hatte, da er sie vom Tode rettete. Seitdem ist der

Spielgefährte ihr alles, sie strebt mit der ganzen Kraft ihrer Seele nach seinem Besitz. Neben ihren zarten, lieblichen und echt weiblichen Zügen, die sie so anmutig machen, trägt Fabia als echte Römerin noch das Heldenhafte in sich, das ihr eine gewisse Größe verleiht. Als sie sich bewußt wird, welcher Verstoß gegen Gesetz und Sitte ihre Liebe ist, klagt sie: „Weh über mich! Ich bin der Fabier Kind", sie schreckt aber nicht zurück und wird nicht ohnmächtig, auch nicht, als sie vom Vater kalt abgewiesen wird mit den Worten: „Geh' Plebejerbraut". Dem Vater widersetzt sie sich nicht, doch wagt sie mit der Willenskraft, die wir auch bei ihren Verwandten kennen gelernt haben, ihrer reinen Leidenschaft das größte Opfer zu bringen: den Liebsten und sich selbst opfert sie wie eine Heldin ihrem heiligen Gefühl.

Als Vertreter der Patrizier und des übrigen römischen Adels tritt Titus Virginius, der Mitconsul des Caeso, auf. Jenen selbstischen Sinn, der das fabische Geschlecht anzufressen beginnt und gegen den sich Caeso so gewaltig aufbäumt, trägt auch Virginius tief in sich: bei der Ermordung des Sicanius kann er seine Freude nicht verbergen, er empfiehlt sogar dem Fabius in dieser Angelegenheit Vorsicht; dieser solle den Mörder nicht bestrafen, denn der habe durch seine Tat den Adel vor einem Feinde gerettet. Der Adel steht also dem Virginius höher als das Gesetz. Bei den Bürgern genießt er die Achtung eines Mannes von klugem Haudeln, dem sie gern vertrauen; doch kann er das selbstische Interesse des Adels nicht aus dem Auge lassen, und wenn auch klug, so handelt er doch wiederum schlau, als er dem Spurius den Beschluß des Senats über die Ehegemeinschaft zwischen Patriziern und Plebejern verkünden soll, um Hilfe für die Fabier zu erlangen.

Führer des Gegenspiels in den „Fabiern" ist die Volkspartei. Nicht ganz so selbständig, klar und konsequent hat Freytag ihre Angehörigen gestaltet, soweit sie namentlich die Partei charakterisieren. Der Vertreter der Volksgewalt ist der Tribun Gnäus Sicanius. Er stammt aus einem alten Adelsgeschlecht, seine Ahnen haben, wie die Fabier, bei der Begründung Roms mitgewirkt, sein Vater trug noch den Purpur-

streif, wegen seiner unebenbürtigen Ehe aber wurden die Kinder aus dem Adel ausgestoßen, und so wurde Sicanius ein Plebejer. Gern hätte er unter den Patriziern gesessen, wozu er sich nach seiner Meinung berechtigt fühlt. Nicht selten waren ähnliche Fälle in der damaligen Zeit zu Rom, daß die auf diese Weise aus dem Adel Verstoßenen nachher dessen gefährlichste Feinde wurden. Als solch ein unversöhnlicher und grimmiger Feind der Geschlechter ragt Sicanius hervor. Er ist voll Bitterkeit und Rachgier gegen den Adelsstolz, nur aber weil es ihm selbst nicht gestattet worden, ihn geltend zu machen. Als ein schlimmer Demagoge tritt er in der Verwaltung seines Amtes auf. Nicht zur Erfüllung der Pflichten, die ihm das Tribunat auflegt, sondern nur um seinem glühenden Rachegefühl Genüge zu tun, kämpft er gegen die Patrizier. Nur ein einziges Mal scheint er auf politischer Grundlage zu handeln, da, wo er die Patrizier als entbehrlich für den Staat erklärt in den Worten:

Gelernt hab' ich zu leben fern von euch,
Und wie ich kann Rom die Herren missen.

Doch ist das aus seinem heftigen Zorn zu erklären, in dem er dies sagt, ohne dabei eine tiefere Bedeutung hineinzulegen. Sein ganzes Handeln ist hauptsächlich nur darauf gerichtet, die Patrizier persönlich zu schädigen.

Nun mag wohl dieses Motiv des Hasses dem persönlichen Konflikt menschlich und dichterisch hohen Wert verleihen, für den Parteikampf aber, um den es sich hier handelt und der als Hintergrund der dramatischen Handlung dient, erscheint es kleinlich und entwertend. Doch eins ist an dieser Figur wohlgelungen und nicht genug zu loben: die Sprache der Leidenschaft, die alles ausdrückt, alles spiegelt, was das Volk gegen den Adel empört.

Sicanius' Nachfolger in der zweiten Hälfte des Dramas wird Spurius Icilius. Spurius ist der anziehende Repräsentant der erwerbenden Bürgertüchtigkeit; voll Verstand, Mutterwitz und behaglichem Selbstgefühl tritt er als Kontrast zu dem stolzen, übermütigen und in Ausschweifungen verfallenen Adel auf. Als reicher Landmann ist er stolz auf seinen Landbesitz und ist er hauptsächlich nur darauf bedacht, diesen Besitz zu sichern und

zu mehren. Das Haus der Fabier ehrt er und er hält treu zu dessen Haupt. Sich unter die hohen Herren zu begeben und an der Herrschaft teilzunehmen, beeilt er sich nicht. Er wartet ruhig ab, wie sich das von selbst ergeben wird, wenn nur sein Stand durch harte und selbständige Arbeit einmal groß und mächtig wird. Spurius ist der kluge, praktische Mann, der die Zukunft des sich emporarbeitenden Bürgertums in sich trägt und für den gegenüber dem leidenschaftlichen Streben der Volkspartei die Rinderherden und das Kornfeld vorangehen. Klug versteht er es auch, an das Privatinteresse das allgemeine Wohl seines Standes zu knüpfen und so aus der Liebe seines Sohnes das allgemeine Ehegesetz abzuleiten. Doch zeigt er sich seiner Aufgabe als Politiker nicht gewachsen, sein politisches Wirken geht nur so weit, als es sich mit dem Privatinteresse deckt. So hat er den Kampf um das Connubium zunächst aus eigenem Familieninteresse aufgenommen, durch die Erweiterung des Gedankens jedoch hat sein Leben und Streben einen prinzipiellen Inhalt gewonnen, den er auch behalten müßte. Wie schwach aber zeigt er sich, als er nach dem trotzigen Beharren auf dem Eherecht, das er eben erhalten soll, von der Nachricht über die Flucht seines Sohnes überrascht, alles im Stiche läßt und nur an dessen Rettung denkt! So verliert er, wenn er auch als Charakter wohlgetroffen ist, doch viel von seiner politischen Bedeutung. Und gerade in ihm hätte uns Freytag an Stelle des nur aus persönlichem Rachedurst handelnden Sicanius einen echten Volkstribunen zeichnen können, der zwar auch von persönlichen Motiven ausgeht, dem aber der Gedanke unter der Hand zu einem allgemein politischen wird.[1])

Spurius' Sohn, Gaius, ist ein frischer, kühner Jüngling, aufgewachsen auf dem Hofe des Vaters im Fabiergau. Dort hat er Fabia kennen und lieben gelernt, ihr stets mit Tat und Lehre beigestanden und sie zuletzt als wackerer Held den Armen des Todes entrissen. Edel ist er in seiner holden Leidenschaft, die

[1]) Diesen Fehler an Spurius, der ihn in seiner Stellung als Tribun unfertig erscheinen ließ, hat der Dichter selber erkannt und in der späteren Umarbeitung des Stückes glücklich beseitigt.

er mannhaft zu bemeistern sucht, doch nicht imstande ist, zu überwältigen. Eine tiefe Ehrfurcht hat er vor dem Stamm der Geliebten, und kaum wagt er es, ihr selbst die Liebe zu gestehen. Desto kühner und entschlossener ist er aber, als er das Geständnis der Liebe von Fabia hört. Da wächst der schüchterne Jüngling zum Manne, der über Gesetz und Sitte hinausgeht und das hohe Recht des Herzens allein heldenhaft zu schützen sucht. Und so edel, wie er in seiner Liebe ist, stirbt er auch mit dem letzten Segen der Geliebten.

Dieses sind die Charaktere unseres Dramas. So wie ich sie zu zeichnen versucht habe, ziehen sie mit der dramatischen Handlung, ohne daß ein Zug von ihrem Wesen aus dieser herausfällt, vor unseren Augen vorüber. Zugleich mit der Entwicklung der Handlung entfalten sie sich in unzertrennlichem und organischem Zusammenhang mit ihr, und diese Entfaltung führt ihrerseits die Handlung weiter. Bei allem individuellen Kolorit tragen sie Züge, welche sie typisch und menschlich allgemeingültig machen. So der Hauptheld Fabius und der Gegenspieler Spurius: unverkennbar ist der schöne Gegensatz zwischen diesen Charakteren, der auch die Hauptlinien des Dramas enthält. Stark heben sich die beiden Figuren voneinander ab; auf der einen Seite der hocharistokratische Politiker, für den das Herrschen ein ausschließliches „Opfern“ ist, und auf der anderen Seite der erwerbende, egoistische Privatmann, für den das Herrschen „Erhalten“ und „Mehren“ bedeutet. Diesen Gegensatz finden wir nicht nur in Rom, sondern überall in der Menschheit, weil dieser seiner ständig bedarf und darum ihn immer wieder erzeugt. Jede dieser Sinnesarten hat ihre bestimmten Schranken; der Erwerbssinn darf nicht um des Einzelzwecks willen auf die Herrschaftssphären einen Druck ausüben, noch weniger sich ihrer zu bemächtigen suchen; der Herrschersinn seinerseits darf nicht vergessen, daß auch das ständige Opfer höchster Selbstverleugnung keine andere Macht verleiht als diejenige, welche sich in ihren festgezogenen Schranken immer verantwortlich weiß. Treten sie aus ihren Grenzen heraus, so ziehen sie jenes tragische Unheil nach sich, welches zur Selbstvernichtung führt. So sehen wir den Fabius durch seinen erhabenen sittlichen

Entschluß die Grenzen des höchsten menschlichen Aufopferns überschreiten und sich in ein schweres tragisches Elend stürzen, welches ihn und seinen ganzen Stamm dem Tode weiht. So muß auch Spurius den Sohn verlieren, für dessen leidenschaftliches, die Staatsordnung verletzendes Begehren er sein Werk unternommen hat.

Caeso und Spurius sind die wichtigsten Träger des Stückes, um die sich die übrigen Charaktere in kleineren Gruppen und Abstufungen anordnen. Hoch ragt der stolze, mächtige und von Willenskraft beseelte Fabius hervor; mit hellem Schein erhabener Sittlichkeit und Gerechtigkeit umgeben, schwebt er fast zwischen Erde und Himmel und kontrastiert gegen seinen ganzen Stamm. Ihm gegenüber stehen auf der einen Seite die jungen Fabier, auf deren Gesichtern ein frecher Übermut spielt, grollend und in sich verschlossen um den tatkräftigen, mutigen und in seinem Stolz aufgehenden Marcus versammelt; auf der anderen Seite die alten Grauköpfe um den Oheim Quintus, in ruhmvolle Vergangenheit tief versunken und der zur Höhe weisenden Hand des Fabius folgend. Als Gegenbild zu dieser Gruppe stellt sich der kluge, praktische, in die sich ihm eröffnende Zukunft schauende Spurius. Ihm zur Seite steht der wackere, frische Jüngling, Gaius, das Opfer des zu erkämpfenden Eherechtes, mit ausgestrekten Armen nach der aus den Reihen der Fabier heraustretenden Fabia. Äußerst kunstvoll sind auch die einzelnen Momente der Handlung gedacht und gruppiert. So, wenn der Consul sich auf die Altarstufen setzt und den Stamm vor den Richterstuhl fordert. Oder wenn er über den in Empörung gegen ihn ausbrechenden Stamm den Fluch schleudert und mit verhülltem Haupt vor dem Altar ins Knie sinkt. Alles das sind Gruppen im hohen Stil gedacht. Ebenso die Situation an der Flesenschlucht, in der die tiefgedrückte Stimmung so stark die Luft durchweht. Schöne und erfrischend wirkende Idyllen sind die Szene mit der betenden Fabia am Herde und dem scheidenden Icilius sowie die der feiernden Fabier im ersten Akt.

VI. Diktion und Farbe.

Über die Sprache der „Fabier“ sagt der Verfasser, daß sie eine „schmucklose“ sein sollte, welche den Darstellern den Mangel an eigenem Schaffen nicht verdecken, sondern sie in jedem Augenblick zwingen sollte, selbst zu erfinden, um die angedeuteten Wirkungen der Rolle herauszuarbeiten.[1]) Vor verlogener und überreizter Empfindung, vor ungesundem Pathos hütete sich Freytag überhaupt; außerdem war diesmal der Stoff einer weit zurückliegenden Zeit der römischen Geschichte entnommen, in der uns das altrömische Wesen so herb und starr, so nüchtern entgegentritt. Um alles dessen willen legte Freytag in der Sprache den größten Nachdruck auf Schärfe der Charakteristik. Alldem scheint uns die Diktion angemessen zu sein; sie ist klar und einfach; frei von allem Schwulst, ja die Rede ist vielfach geradezu trocken und ohne Schmelz und Schwung. Sparsam ist der Dichter gleich bei den Epitheten, mit denen er die einzelnen Personen charakterisiert. Er greift zu den bescheidensten und schlichtesten Bezeichnungen. So z. B. als Fabia dem Gaius von ihrer Jugend erzählt:

„Ein weiches Kind, dem stille Mädchenjahre
Die liebe Mutter noch im Tod erflehte.“

Und als sie dem Spurius zum ersten Male begegnet und sich so liebevoll seines Sohnes annimmt, da sagt er von ihr:

„Sie nennt mich Vater, ei, das arme Kind“

und weiter unten:

„Ein angenehmes Weib, sehr säuberlich
Und zart.“ —

Stets finden wir eine und dieselbe Bezeichnung für den Consul

---

[1]) s. Erinnerungen S. 191/92.

Fabius; als Spurius zu ihm kommt und seine Forderungen an ihn stellt, sagt er:

„Den Frieden bring' ich euch, wenn der Preis dafür
Der g r o ß e Consul zahlt."

Dann weiter unten:

„Den g r o ß e n Consul zwingt kein Menschenmund,
Auch ihn nur bittre Not. —"

Und ferner:

„Mir aber, da ich in das Antlitz schaue
Des g r o ß e n Feldherrn. —"

In der Gerichtszene Sisenna meldend:

„— Nach alter Sitte
Tagt hier verborgen im gehegten Raum
„Des g r o ß e n Consuls mächtiges Geschlecht."

Daselbst sagt Gaius:

„Hier gilt nur unser Wille und der Spruch
Des g r o ß e n Hauptes, das dem Stamm gebeugt."

Und weiter unten wieder Sisenna:

„Der g r o ß e Consul naht."

Als Fabius den Krieg mit Veji für sich in Anspruch nimmt, rufen ihm die Fabier zu:

„Führe zum Kampfe, Heil dir, g r o ß e r Held!"

Und Annius ebenso:

„Heil dem g r o ß e n Consul!"

In der Untergangsszene spricht Numerius zu Marcus:

„— So fragt der Stamm
In Zucht und Ehrfurcht jetzt durch deinen Mund
Den g r o ß e n Häuptling, was er uns ersinnet."

Und am Schlusse, als Virginius den sterbenden Fabius findet, sagt er:

„Der g r ö ß t e Römer stirbt."

Dasselbe Epitheton wird auch dem Stamme und dem Haus des Fabius beigelegt; so z. B. in der Gerichtsszene, als Numerius sich Fabius entgegenstellt:

„— Und wagst du noch
Uns mit dem Erz des Consuls zu bedränen,
Dann fürchte du des g r o ß e n Stammes Macht."

Und im Anfang des fünften Aktes, wo Spurius von der Schlacht der Fabier berichtet:

„— Denn das groß e Haus
Der alten Fürsten schied von unserer Sonne."

Dieselbe Schlichtheit und Einförmigkeit herrscht auch sonst in der Wahl der adjektivischen Bezeichnungen. So bezeichnet der Dichter den Unglück Leidenden immer mit dem schlichten Worte „arm". Als Gaius Icilius dem Vater seine Liebe zu Fabia gesteht und darin das Verhängnis sieht, ruft er:

„O weh mir Armen! Weh dir, armer Vater!"

wie auch Spurius von Fabia:

„Das arme Kind!"

Ebenso der Consul am Schlusse des dritten Aktes, als er fühlt, wie das Unglück auf sein Haupt niederfällt:

„Traure, du Armer, niemand sieht dich hier."

Spurius wiederum zu Fabia bei der zweiten Begegnung:

„Du zitterst, armes Kind, wohl war's ein Wagnis." —

Die Fabier zu dem sich als Mörder des Sicanius bekennenden Sextus:

„Du armer Mann — wir alle danken dir."

Gaius zum Vater, als er von ihm Hilfe für die Fabier erfleht und sein Mitleid mit Fabia zu erregen sucht:

„Nur einen Sturm auf Veji für die Arme!"

Zu der verlassenen Fabia spricht er:

„Du arme Waise!"

Als Spurius hört, daß sein Sohn zu den Fabiern geflohen ist:

„Mein Sohn, mein armer Knabe. —"

Dann Marcus in der Untergangsszene zu dem kleinen Bruder:

„Mein Bruder! — Armes Herz, du bist verwundet!"

Und einige Verse weiter zu demselben:

„Wohl, deine Hand, geh, armer Knabe, geh!"

In derselben Szene später zu den noch am Leben gebliebenen Genossen:

„O Knaben, arme Wölflein. —"

Der Consul bei der Versöhnung mit Marcus:

„Marcus, armer Sohn —"

und an späterer Stelle:

„Nichts bin ich als ein armer Vater."

Stets mit demselben Wort bezeichnet der Dichter weiter das Gewaltige, Mächtige, welches die unbezähmbare, ursprüng-

liche Macht der Vernichtung in sich trägt. So z. B. der Consul, als sich sein ganzer Stamm gegen Sicanius empört:

„— Auch der Meinen Sinn
Seh' ich entflammt zu wilder Leidenschaft."

Und Gaius Icilius von seiner Liebe zu Fabia:

„— Und mein Verlangen,
Das ich in tiefster Brust sehnsüchtig berge,
Als wilder Frevel kläng' es an ihrem Ohr."

Ebenso Marcus zu dem aufhetzenden Numerius:

„O schüre nicht den wild entflammten Mut."

Dann wieder Gaius von seiner Liebe zum Vater:

„— länger trag' ich nicht,
Was mich umhertreibt wie in wildem Traum."

Ferner Spurius darüber:

„— Ei, mein altes Haupt,
Welch wilder Sturmwind fällt auf dich herab!"

Dann wieder Gaius:

„Und grausend seh' ich mit empörten Sinnen
Von Brautgenossen einen wilden Zug." —

Und Spurius:

„Genug der wilden Rede!"

Virginius, als er die Botschaft von der Ermordung des Sicanius bringt, zum Consul:

„Der Priester selbst vergißt sein heilig Amt
Und flucht dem Toten, nicht der wilden Tat." —

Der Consul:

„Ob Wind und Wellen die Galeere Roms
In wilder Brandung durch die Felsen jagten." —

Als Spurius von seinem Verlangen nach dem Eherecht spricht, zum Consul:

„Heute ist's Erfindung stiller Männer nur,
Doch morgen wird's ein wilder Schrei der Menge." —

Und weiter unten, als er von der Erregung des Volkes spricht:

„Die wilde Flut, die heut' im Volke schwillt." —

Fabia, als sie die Brüder und die Genossen vor dem Vater anklagt:

„Wild war das Wort, noch wilder die Gebärde." —

Spurius über die Liebe des Sohnes, zu Fabia:

„Sein Alles bist du, daran halt' ich ihn,
Und langsam zähm' ich ihm den wilden Mut." —

Der alte Quintus zu Marcus:

„O wilder Mann, was wagtest du.“ —

Der Consul zu den empörten Fabiern:

„Zersprengt ihr rasend auch das letzte Band,
Das euch den wilden Trieb des Tieres fesselt.“ —

Dann später:

„— Auch nicht einem lebt
Das Recht der Götter in der wilden Brust. —“

Und die Fabier:

„Entsetzlich tönt des Greises wilde Klage. —“

Der Consul bei der Kriegsfrage zu Virginius:

„Aus unsern Höfen flog der Feuerfunke,
Der deine Stadt in wilder Brunst verzehrt.“

Annius beim Bericht über die Schlacht der Fabier:

„— Da begann die Flucht
Und wildes Töten, nur der Schnelle floh. —“

Fabia von ihrem Schmerz, als sie allein zu Hause bleibt:

„— Lüge war
Die Fassung, endlos tobt der wilde Schmerz. —“

Gaius beim Abschied von Fabia:

„Den wilden Schlag des Herzens fühl' ich schauernd. —“

Und Fabia, die ihn retten will:

„Erhalte dich dem Vater, hefte nicht
Mit wilder Tat dein Schicksal an das unsre. —“

Dann der Consul in der Untergangsszene zu den unruhigen Fabiern:

„Kein Götterfrieden für das wilde Herz. —“

Und endlich Marcus am Schlusse zu dem unerschütterlich bleibenden Vater:

„O Zorn des wilden Hauses,
Einsam und elend hast du uns gemacht. —“

Der Kulturstufe, auf der die Personen des Dramas stehen, sind auch die anderen Bilder und Figuren angepaßt. Die meisten seelischen Vorgänge finden wir mit einfachen, versinnlichenden Beiwörtern und Metaphern bezeichnet. So z. B. „salziger Zorn“, „bitterer Zwang“, „bittere Not“, „bitterer Zorn“, „finsterer Zorn“, „gepanzerter Wille“, „stilles Ahnen“, „stiller Friede“, „erzumhüllte Brust“. Dieselbe Einfachheit und Anspruchslosigkeit tragen auch die übrigen Bezeichnungen,

welche Anschaulichkeit der Darstellung und Belebung der Phantasie bezwecken:

„Unfreundlich wäre dir der Männer Gruß. —“
„Woher des Landes, schmucke Frau?“ —
„Durch rauhen Gruß die Würde zu versehren. —“
„Zuletzt erklang am Quell ihr fröhlich Lachen —“
„Er liegt im Blute, starr der holde Blick —“
„Sag dem Tribunen, der harte Bauer kommt. —“
„Ein Bote schien er, der mein flüchtig Roß
Ruhlos verfolgte, 's war der hagere Tod. —“
„Dann scheiden wir uns von dem harten Vater. —“
„Hilflos, ergeben liegt das holde Weib. —“

Die heiße Glut, die in Gaius und Fabia lodert, ihre Herzen mit Schauer und Entzücken erfüllt, die zu großer Leidenschaft entflammt und ihnen das Leben raubt, finden wir sprachlich ebenso einfach und schlicht geschildert. So spricht Fabia, daß Gaius ihr „gütig“, „traulich“ sei, und Gaius, als er dem Vater seine Liebe offenbart:

„Jetzt, Vater, ahn' ich, sie auch ist mir hold. —“

Schlicht und anspruchslos sind ferner die Anreden der Liebenden:

Fabia: O laß die Hand mich fassen, Römerheld —
Gaius: Nicht also, Jungfrau —
Fabia: Du treuer Nachbar —
Gaius: Du holde Sorgfalt —
Gaius: So lebe, Jungfrau, wohl, gedenke mein —
Fabia: Des Consuls Tochter willst du, Tapfrer, werben —
Gaius: Fleh ihnen, Jungfrau, denn sie fordern heut —
Gaius: Heut, Jungfrau, mahn' ich dich an jenen Schwur. —

Nur in Momenten gesteigerter Empfindung hören wir:

Gaius: Du holdes Weib —
Fabia: Geh, du Geliebter, geh —
Gaius: Du bist's — Geliebte —
Gaius: Neige, Geliebte, mir dein Antlitz zu —
Gaius: O suche, suche, du geliebtes Weib —

Maßvoll und frei von großem Schmuck sind auch die Anredeformen der übrigen Personen; so hören wir:

Du treuer Mann —
Der Consul dankt dir, wackrer Kamerad —
Du bethörter Sohn —
Du trunkner Gaius —
Dank dir Sisenna! — Dank, du treuer Mann —
Du wackrer Mann —

Die meisten Vergleichungen, durch welche der Dichter die Erhöhung der Anschaulichkeit bezweckt, sind dem Tierreiche entnommen, doch eben deshalb monoton. Wir finden:

„Und nicht wie Schwalben einzeln, nein gesellt,
Der ganze Flug, wie Stare, fahrt dahin —“
„Sie tanzt im Kreise wie ein Vöglein schnell
Die Flügel breitend um die Beeren schwebt —“
„Wie sich die Otter leis im Wasser windet,
So schlich durch Dampf und Dämmerung der Feind —“
„Gefahr war nah, die Vejenter sprangen
Wie wilde Ziegen durch das Ackerfeld —“
„Da schoß ein Reiter wie die Schwalbe schnell —“
„Ob dir die Seele wie ein Nestling flattert —“
„Unkräftig zieht, wie Schwirren der Cicade,
Dein Flehen durch die Luft —“

Andere Vergleiche finden sich sehr spärlich:

„Wie Meeresbrausen tönt die Stimme Roms —“
„Und wie die Mauer, raget das Geschlecht —“
„Doch unstät wie die Wellen ist sein Sinn —“
„Was stürmst du finster wie die Nacht —“
„Soll ein Geschlecht von Fürsten aus dem Grün
Der Erde schwinden wie verdorrtes Reis —“

Ebenso sind die übrigen metaphorischen Bilder meist dem Tierreiche entnommen. Sicanius z. B. sagt von sich:

„Wenn du zu leben liebst, du Thor, so meide
Des Stieres Haupt —“

Und Numerius von Sicanius:

„O du, der Kräh'n und Dohlen großer Herr —“

Dann Marcus von Sicanius:

„O warum schließt dein Auge sich den Ringen
Die eine Schlang' in unsern Straßen zieht —“

Ferner Lucius:

„Kaum singt die Lerche, schreit der Kuckuck drein —“

Und abermals Lucius:

„Er schwenkt die Hand, und unsre Kriegsgedanken
Zerstieben in der Luft, ein Fliegenschwarm. —“

Lucius von Sisenna:

„Gewaltig tönt die Stimme des Sisenna!
Du Nachtigall des Consuls, mäß'ge dich!“

Von höchster Schlichtheit sind auch die folgenden Adjektiva:

„Wenn dich mein lust'ges Tibervolk erschaut —“

„Halt' fest, mein männlich Herz, verbirg die Glut —"
„Das ich in tiefster Brust sehnsüchtig berge —"
„Uns rächen will der Rat,
Der ratlos selbst den schlechten Mann erduldet —"
„O Schmach, o Übermut des schlechten Mannes —"
„Seit Jahren berg' ich's still in tiefster Seele —"
„Du zitternd Mondlicht, wirf den bleichen Schein —"
„Die Hand des Lictors schweigt den schlechten Mund —"
„Beschloß die Stadt mir herrlichen Triumph —"
„Geht schlafen, Römer, träumt auf weichen Fellen —"
„O fleh' um Tränen für die bleichen Züge —"
„Jetzt Alles tot, in schwarzer Nacht verschwunden —"
„Und so den süßen Mund berührend, grüß' ich —"
„Kennst nicht mehr des Vaters wundes Herz —"
„Such' in dem Bach die rotgefärbte Flut —"

Dieselbe anspruchslose Nüchternheit im Ausdruck findet man bei der Schilderung der die Personen bewegenden Empfindungen. So sagt Gaius von seiner Liebe:

„Und wie dem Manne ziemt, begehr' ich sie
Zu meiner Hausfrau —."

Und weiter:

„Und in mir ruft es laut, des Consuls Kind
Gehört zu dir, du sollst sie dir erringen —"

Und Fabia:

„Denn anders wurdest du seit jener Stunde,
Der fürchterlichen, wo das Gräuelbild
Des Todes vor mir aus dem Boden sprang,
Und scheu mit Ehrfurcht seh' ich zu dir auf". —

Und:

„O stilles Ahnen, lieblich wirst du laut". —

Die Eigenart der Sprache erkennen wir ferner in dem Bau der Sätze und Perioden. Einfach und schwunglos, frei von jeder Rhetorik, meist in weitschweifigen und langatmigen Zügen, nur selten einen höheren Flug nehmend fließen die Reden dahin. Die Gedanken klar ausdrückend, meist aus lauter Hauptsätzen zusammengefügt, verlaufen die Perioden. Beispiele dafür findet man überall. Z. B.:

„Nach meinem Haupte griff des Räubers Arm,
Entsetzen schlug die Glieder willenlos
Und starr empfand ich nahe das Verhängnis,
Da sah ich dich, im Winde flog dein Haar,
Vom hellen Lichtschein glänzte das Gewand,

Dein Auge blitzte, jeder Nerv der Glieder
Gespannt wie Bogensenne nach dem Feind".

Oder:

„Doch wieder floh der Frieden aus der Mark,
Endlos gehässig tobt der alte Streit,
Zwiespältig hadern Adel und Gemeine,
Zwei Völker lagern sie auf einem Markt
Dieselben Götter und die gleichen Feinde,
Und ewig doch geschieden Haus und Bett".

Und:

„Zum Krieg mit Veji hat mein Haus gestürmt,
Groß ist die Feindschaft zwischen uns und ihnen,
Aus unsern Höfen flog der Feuerfunke,
Der deine Stadt in wilder Brunst verzehrt;
Nicht soll fortan ein Racheruf der Meinen
Zwietracht entzünden in den Straßen Roms,
Drum erbitt' ich heut den Krieg mit Veji
Für mich und mein Geschlecht". —

Die Sätze sind meist verbindungslos, als selbständige Glieder der Reden aneinandergereiht, und deshalb erscheint uns die Sprache so nüchtern und schwunglos. Die wenigen vorkommenden Verbindungen sind fast alle durch die einfachen und anspruchslosen Partikeln „und", „da" und das schwach kontrastierende „doch" hergestellt. So z. B.:

„Ich schloß den Eingang, längs der Mauer stand
Der Landgesellen trotz'ge Kraft gereiht
Mit Speer und Schild, so harrten wir des Kampfes.
Und Quintus Fabius stand an meiner Seite. —
Ein Feindeshaufen drang heran und warf
Die Speere, doch die Männer hielten fest,
Und mancher sank durch unsern Wurf zur Erde.

Oder:

Im Schlafe sah ich, daß ein Haufen Wölfe
Dem Spurius in seine Hürden brach:
Von böser Vorbedeutung scheint das Bild,
Unsichtbar hüte du des Bürgers Fuß. —
Und morgen vor der großen Kriegerschau
Tagt einsam auf dem Felde mein Geschlecht.

Oder:

— Darauf mahnt' ich ihn
An vieles Gute, das sie uns getan
Seit langen Jahren, an den Jugendfreund,
Der uns errettend freudig wie zum Spiel
Sein männlich Leben dem Verderben bot.

Da schalt er mich und knirschte mit den Zähnen
Ingrimmig.

Und:

— Weil ich mich fürchte,
Daß ein verzweifelter Entschluß mir schnell
Den Erben raube, darum hör' ich an,
Sehrwiderwillig, was du thöricht flehst.
Doch weiß ich auch, du bist der Händler nicht" —

Es finden sich auch andere Verbindungsformen, z. B. das verstärkende „und doch" und „denn":

Ein Weiser bist du, tugendhaft und stark,
Du sorgst für Rom, ich dachte nur der Meinen,
Du schlägst mit Recht, ich rechtlos, frevelhaft,
Du langsam, mannhaft, ich in jäher Wut;
Und doch, und doch ich merke den Verlauf usw.

Oder:

Der Tage denk' ich, wo wir beide uns,
Zwei wilde Knaben, zu getreuem Spiel
Gesellten auf der Väter Ackergrund.
Denn damals schlug die Hand des Herrschers usw.

Bei gesteigerter Stimmung finden wir auch an einigen Stellen die erhöhende Verbindungsform „und so", die der Rede einen stärkeren Klang leiht:

Und so den Stein umkränzend und die Laren,
Erfleh' ich Fried' und Segen jedem Haupt,
Das unser Dach hilflosen Schlaf beschirmte.

Oder:

Und so erheb' ich meine Hand und schwöre usw.

Die äußere Schlichtheit und Schmucklosigkeit der Sprache zeigt sich ferner in der Wortstellung. Nicht groß sind ihre Abweichungen von der alltäglichen Rede. In ihrem Grundcharakter ist sie klar und nirgends gezwungen. Die wenigen Verschiebungen sind hauptsächlich durch den Bau der Verse bedingt, wie z. B.:

„Du gabst das Leben mir, so nimm's zurück,
Und deine Tat soll besser dir gedeihen —"

Trennungen zusammengehöriger Wörter, denen wir sonst in der poetischen Sprache sehr oft begegnen, finden sich nur selten. Den Genitiv läßt der Dichter dem regierenden Substantiv gern vorangehen; überall finden sich Formen wie die folgenden:

„Im Saale stand gedrängt der Vettern Schaar —“
„Des großen Consuls mächtiges Geschlecht —“
„Gesellten auf der Väter Ackergrund —“
„— Mein der Glieder Pracht —“

Die Nachstellung des Adjektivs mit dem Artikel, die fast ausschließlich der poetischen Sprache angehört, finden wir in dem ganzen Stück nur einmal:

„Denn anders wurdest du seit jener Stunde,
Der fürchterlichen“ usw.

Dahin gehören jedoch die adjektivischen und partizipalen Zusätze, die wir öfter finden:

„Und wir, die Stolzen, haben stets am Tage“ usw.
„Auch sie, die Tote, fleht durch meinen Mund“ usw.
„Und klag' um sie, die Lebende, die mir“ usw.

All das Angeführte beweist, daß der Dichter besondere Wirkungen mit der Sprache nicht zu erzielen, sondern eher zu vermeiden bestrebt war, um solche vielmehr der Komposition und dem Spiel zu überlassen. Er wollte die Darsteller vor dem beliebten Pathos der Rede bewahren, hat aber dadurch den Vortrag erschwert, denn auch an Stellen des Affektes und der Leidenschaft ist die Sprache schlicht und knapp gehalten, die Wendungen frostig und spärlich, keine Pracht der Worte kommt der Phantasie zu Hilfe.

Zum Schlusse noch einige Worte über die Farbe des Dramas. Die Sprache, die Umgebung, bis hinab zu Tracht, Dekoration und Gerätschaften, sind die Elemente, welche die Farbe eines Dramas ausmachen. Diese ist bei geschichtlichen Stoffen, welche Charaktere und Zustände einer uns entfernten Zeit schildern, ein wichtiges Element, das uns das Originelle, das an dem Stoffe haftet, in bildlicher Form zu zeigen und zur Charakteristik der Helden wesentlich beizutragen hat.[1])

[1]) In der „Technik des Dramas“ sagt Freytag hierüber: „Was der Dichter durch die Farbe in sein Drama hineinträgt, ist so wenig eine Nachahmung der Wirklichkeit als die Personen seiner Helden sind, es ist freie Schöpfung. Aber diese Zutat hilft um so mehr, in der Phantasie der Hörer ein Bild hervorzuzaubern, welches den schönen Schein der geschichtlichen Treue hat, je ernster der Dichter sich um die wirklichen Zustände jener alten Zeit gekümmert hat“ (S. 292).

Nun haben wir bei der Betrachtung der Sprache gesehen, wie Freytag es erreicht, durch Form, Gehalt und bildlichen Ausdruck die geschichtliche Farbe treu zu bewahren. Ebenso fanden wir bei der Handlung eine treue Wiedergabe der antiken Gesinnungen, der römischen Gefühle zur Zeit der Handlung. Ferner hat es Freytag mit großem Geschick verstanden, seine Personen in passende Umgebung zu stellen und dem Ganzen dadurch einen großartigen geschichtlichen Hintergrund zu geben. So z. B. das Erntefest, bei dem wir die jungen Fabier unter sich und in ihrer Beziehung zum Volke kennen lernen. Es ist ein echt römisches Fest, nach römischer Art gefeiert: mit Jubel, Trinken, Scherzen, Tanzen und Würfelspiel. Die Liebesszene zwischen Fabia und Icilius in der Halle spielt sich in solcher Umgebung ab und enthält solche Anspielungen, daß sie einen Beigeschmack von antiker Pietät empfängt, der wiederum den geschichtlichen Charakter des Ganzen erhöht. Da haben wir in echt poetischer Form den römischen Kultus dargestellt, wenn wir Fabia den Morgen begrüßen hören[1]) und die Laren[2]) bekränzen sehen. Ebenso römisch ist es, wenn der Consul von Marcus sagt:

— Einst legte hier
Die Mutter dich, das neugeborne Kind
Im Flammenschein des gottgeweihten Herdes
Mir vor die Füße. Damals hob ich dich
Beglückt zum Himmel und erflehte laut
Der Götter Segen in dein junges Herz.[3])

---

[1]) Der altrömische Gott der Morgenstunde war Matutinus; dem wird Janus gleichgestellt, der die Pforte des Himmels schließt und öffnet und auch den Beginn jedes menschlichen Tuns behütet. Dieser wird von Fabia in der Morgenfrühe begrüßt. Bei Horaz finden wir ihn ebenso besungen:

„Vater des Tagesanfangs, und, hörst du es lieber, o Janus
Du, von welchem der Mensch sein Werk und die Mühen des Lebens
Früh, nach der Ewigen Rate beginnt". —

(Horaz, Sat. II, 6 Vers 20ff.)

[2]) Die Laren waren die Schutzgeister des Hauses (lares domestici), deren Bilder an der Wand des Hausaltars vor dem Herde hingen.

[3]) So war die römische Sitte; das neugeborene Kind hob der Vater auf von der Erde und flehte um den Segen der Götter, wollte er es als das seine anerkennen; tat er dies nicht, so galt das Kind für verstoßen.

Die ganze Gerichtsverhandlung im vierten Akt findet auch nach den Sitten und Gebräuchen der damaligen Zeit statt. Zuletzt sind auch die Geräte, Dekorationen und Trachten, die Freytag vorschreibt, in ihrem geschichtlichen Kolorit wohlgetroffen.[4])

---

[4]) vgl. hierzu die Rezension von C. Bank über die „Fabier“ im „Dresdener Journal“ 1860 Nr. 60: „... Vor allem ist es die historisch treue und kenntnisreiche Auffassung der altrömischen Zeit, die realistische Schilderung ihrer Sitten und Zustände, der wahrhaft antike Geist der Handlung und der Charaktere in ihrer Denk- und Sprechweise, wodurch unsere Anerkennung herausgefordert wird, obwohl im Einzelnen auch eine modern und sehr individuell reflektierte Färbung durch dieses Stück streift. Geistvolle Vertiefung und einsichtsvolles Gestalten, gewissenhafter Ernst und poetisches Anempfinden im antiken Sinne haben den Dichter im Einzelnen wenigstens über jene Grenzen hinaus vordringen lassen, die sich sonst nur einem höchsten poetischen Genius erschließen“.

VII. Umarbeitung, Aufführungen und Ausgaben.

Wie schon bemerkt, blieb das Drama nicht in der ursprünglichen Fassung, in der wir es bis jetzt kennen gelernt. Der Verfasser empfahl ja sein Stück als „für das Theater geschrieben", und die Rücksicht auf die Aufführung war es, die Anlaß zu Abänderungen gab. Die erste Aufführung der „Fabier" wollte Ed. Devrient in Karlsruhe veranstalten. Bei dieser Gelegenheit entspann sich zwischen den beiden Freunden ein umfangreicher Briefwechsel, der die Änderung verschiedener Punkte des Dramas zum Thema hatte. Von Devrient hörte Freytag denn auch die erste Kritik seines Dramas. Gleich zwei Tage nach dem Empfang des Exemplars notierte Devrient in seinem Tagebuch: „Ich las Freytags Tragöde aus. Viel schön und männlich Gedachtes, viel dramatische Wirkung, aber eingehüllt in trockene umschweifige Sprache, undeutlich, die Katastrophe nicht gut geordnet, nicht klar und der Empfindung gerecht. — Es ist keine breite Wirkung von dem Stücke zu erwarten, es ist gar zu römisch".[1]) Voll Ernst geht Devrient an das Stück, er nimmt es im Lesekomité vor und beobachtet die hervorgerufenen Wirkungen, es will ihm aber so, wie es dastand, nicht recht gefallen. Am 15. Mai 1859 schreibt er an Freytag: „Das Doppelinteresse, welches Sie für den Kampf der Stände und für die Liebenden und das Ehegesetz anregen, ist, wenn Sie beide nicht durch ein Endresultat verschmelzen wollen, entschieden nachteilig, spaltet den Anteil und läßt keine Hälfte zur Befriedigung kommen. Besser wäre es dann gewesen, Liebespaar und Ehegesetz ganz aus dem Drama zu lassen und es einfach auf den politischen Konflikt zu stellen. Am besten ist aber gewiß: das

[1]) s. Briefwechsel zwischen G. Freytag und Ed. Devrient in Westermanns Deutschen Monatsheften Bd. 91.

Ehegesetz in seiner ganzen staatlichen Wichtigkeit in dem Stück fast dominieren zu lassen, es als Resultat am Schlusse aus Tod und Untergang heraus retten und den Anachronismus davon ohne alle Sorge auf sich zu nehmen. Dazu gehörte, daß Sicanius schon seine Ausstoßung aus dem Patriziat wegen einer Mißheirat viel stärker betonte und eindringlich und ausführlich ins Interesse des Zuschauers schöbe. Daß in Icilius die Empörung gegen die unnatürliche Scheidung der Stände in vollster Berechtigung hervortrete, daß Spurius nicht bloß als guter Bauernvater die Liebe des Sohnes unterstützen, sondern mehr den Anlaß wahrnehmen wollte, zugleich dem Staate gründlich zu helfen. Wie denn auch vor allen Dingen Spurius eine bedeutendere Figur werden müßte, mehr Bürgergröße zeigen der Adelgröße gegenüber. Spurius muß von Akt zu Akt wachsen, bei Ihnen aber wird er immer kleiner und geringer. Icilius' Opfertod, der doch nur aus einem modernen point d'honneur hervorgeht, scheint mir immer unnötiger, ja verfehlt. Wäre es nicht natürlicher, daß der Jüngling trotzig auf das Eherecht bestände, mit Überwindung und in heftigem Kampfe gegen die Tränen der Geliebten? Dann mag er, als die Ehebewilligung ausgesprochen ist, Heldentaten sondergleichen vollführen, die Vejenter schlagen, den sterbenden Consul heraushauen, selbst mit Wunden bedekt. — Die große Niederlage muß doch irgend ein Resultat über die höhere Menschheit gebracht haben. In Ihrer Tragödie bleiben die Junker Sieger, auch im Untergange, die Bauerntölpel haben sich für die gnädigen Herren totschlagen lassen, nichts weiter, und in dem jungen Quintus wird uns ein neues Junkergeschlecht verheißen. Das ist wirklich nicht erbaulich, lieber Freund".[1])

Da haben wir eine Bestätigung der Bemerkung, die bei der Charakteristik des Spurius zu machen war. Es fehlt diesem, wie er in der ursprünglichen Fassung dasteht, tatsächlich Größe und Gewicht. Und doch nimmt er in der zweiten Hälfte des Dramas als Führer des Gegenspiels eine bedeutende Stelle ein. Aber gerade jetzt, wo er als Volkstribun, als Parteiführer auf-

[1]) s. Briefwechsel zwischen G. Freytag und Ed. Devrient in Westermanns Deutschen Monatsheften Bd. 91.

tritt und das erst aus eigenem Interesse angestrebte Eherecht als Forderung seiner ganzen Partei aufstellt, wo sein Handeln einen prinzipiellen politischen Hintergrund gewinnt, zeigt er sich inkonsequent, schwach und weichlich. Dies erkannte wohl der Dichter selbst, und er wußte es geschickt zu bessern. Am 12. November 1859 schickt er Devrient die gemachten Änderungen und schreibt er darüber: „Durch die Einführung des Publius hat Spurius eine Partei gewonnen, und das Ehegesetz muß von ihm durchgebracht werden, so kann er auch die Schlußworte sprechen".[1]) So erlangt Spurius jene Größe und politische Bedeutung, die er den Patriziern gegenüber zu zeigen hat. Weitere Änderungen hat Freytag, wie er in demselben Brief vom 12. November berichtet, am Schlusse des vierten Aktes und in der Rolle des jungen Icilius vorgenommen. Den breiten Schluß des Aktes, den wir in der ersten Fassung finden, hat er zusammengearbeitet. Den Entschluß des Fabius, allein mit dem Stamm gegen die Vejenter zu ziehen, wird in der zweiten Fassung viel stärker betont und viel fester formuliert. Das etwas frühere Erscheinen des Quintus trägt auch dazu bei, eine lebhaftere, intensivere Bewegung nach dem Schlusse hin hervorzurufen, soweit dies die Fabier betrifft. Die Reden der Fabier ziehen sich jetzt nicht so lang und breit hin, werden mehr in den Vordergrund gerückt, wodurch der ganze Schluß etwas konzentrierter, nach dem Wesen der Sache angeordnet wird. Reden, welche dem Kern der Sache ferner standen, sind weggelassen worden (erste Fassung Vers 721/30; 742/45), dafür wurden neue zugesetzt, die Farbe und Grundton mehr verstärken (zweite Fassung, 1862, Vers 747, 757/75). Durch alle diese Änderungen wird der Schluß des Aktes etwas enger zusammengehalten und das Folgende tiefer begründet.

Ein strittiger Punkt war der junge Icilius. Devrient wollte unbedingt, daß er am Leben bleibe, er nennt dessen Tod einen „verfehlten, überflüssigen Opfertod". Immer wieder bittet er den Verfasser darum, dem Icilius das Leben zu schenken, denn „er sterbe aus keiner tragischen Notwendigkeit und sei nur ein

[1]) s. Briefwechsel zwischen G. Freytag und Ed. Devrient in Westermanns Deutschen Monatsheften Bd. 91.

nutzlos großmütiges und echt bürgerliches Opfer zur Ehre des Adels".[1]) Energisch und gerecht den Gestalten seiner Phantasie gegenüber empfindend wehrt sich jedoch Freytag gegen dieses starke Drängen Devrients. Seine wohlberechtigten Gründe, denen auch ich durchaus zustimme, bringt er in dem Brief vom 16. Januar 1860 an Devrient vor. Da sagt er: „Ihren Änderungsvorschlag in betreff Icilii habe in getreuem Herzen deponiert. Nun Sie wissen von früher her, daß ich auf Ihre Ansicht so hohen Wert lege wie auf die von keinem anderen Menschen. Aber diesmal, mein Freund, schreit etwas in mir dagegen. Warum mischt sich der alte Spurius so willkürlich spekulierend in den tragischen Kampf des Stammes? Warum fordert der Sohn so dreist gegen das Gesetz des Staates des Herzens Recht? Warum treibt ihn dieselbe ‘Willkür’ aus der Zucht des Vaters zu den verderbenden Fabiern? Wer sein leidenschaftliches Begehren gegen die Ordnung seines Staates durchsetzen will, der muß nicht zugleich weich und menschlich schön empfinden wollen, er muß hart und klug und berechnend sein, wie der alte Spurius ist. Das würde wohl überall gelten, vollends in der Römerluft. Der Consul spricht im zweiten Akte das Todesurteil des Icilius, wenn er sagt: ‚Die Ahnen haßten den, welcher des Herzens Trieb über Recht und Sitte hob. — Nichts gilt der Einzelne und sein Gelüst.‘ Daß wir doch mit diesem Einzelnen herzlich sympathisieren, das, scheint mir, macht seinen Untergang tragisch, d. h. notwendig. So, Freund, empfinde ich gegen diesen Burschen".— Nachdem er der starken Urteilskraft Devrients ein aufrichtiges Kompliment gemacht, fährt er fort: „Hier aber ist eine eigene Empfindung da, die nicht unterzukriegen ist. Und doch macht mich Ihr Urteil nachdenklich. Denn es wird schon eine sehr berechtigte Empfindung vertreten. Nur, meine ich, liegt der Übelstand nicht im Tode des Icilius, denn sterben muß der Racker, sondern darin, daß das intentionierte Kecke in ihm nicht stark genug indiciert ist. Das geschah nicht wegen des Marcus und steht leider nicht zu ändern". Damit begnügte sich Devrient

[1]) vgl. die Briefe Devrients an Freytag vom 21. November 1859 und vom 18. April 1860.

jedoch nicht, er verlangte immer noch die Änderung, Freytag konnte sie aber nicht auf sich nehmen und überließ zuletzt dem Theaterregisseur selbst das Verfügungsrecht über Icilius' Schicksal. Die von Freytag selbst gemachten Änderungen sind nur im Sinne des Briefes Freytags vom 12. Nov. 1859.[1]) Es sind nur kleine Zusätze, die den Icilius durch seine Liebe zu Fabia mehr auf die Seite der Fabier stellen und den Gegensatz zwischen ihm und dem Vater verschärfen; damit wollte der Dichter Flucht und Tod des Icilius tiefer begründen und sie als notwendig erscheinen lassen.

Mit allem, was bisher geändert war, hängt auch die Umarbeitung zusammen, die der Schluß des Stückes erfahren hat. Wurde jetzt das Ehegesetz von Spurius durchgebracht, so mußte auch die Versöhnung der Parteien zustande kommen. Die Schlußrede des Virginius in der ersten Fassung:

> Bei seinem Lictor liegt der Consul Rom's!
> Klagt Bürger, denn der größte Römer starb.
> In Nacht versunken ist der Fabier Haus,
> Hier bei dem toten Vater kniet der letzte.
> Und fromm die Hände legend auf das Haupt
> Der jungen Waise, fleh' ich zu den Göttern:
> Erweckt aus ihm ein neu Geschlecht von Fürsten,
> Gewaltig wie die Ahnen, streng und stolz,
> Und treue Diener dem Gesetz der Stadt.

konnte jetzt nicht mehr stehen bleiben. Sie bringt keine Ausgleichung der Stände; der Kampf zwischen Adel und Volk, der nur das fabische Geschlecht getroffen und vernichtet hat, bleibt auch nach der Katastrophe bestehen. Im Sinne der im Innern des Dramas vorgenommenen Änderungen mußte auch der Schluß lauten. Und so setzte Freytag an Stelle der eben zitierten Rede Virginius' den folgenden Schluß:

> Spurius (den Sohn in den Armen aufnehmend)
> Weh, mein Sohn, mein Sohn!
> (Römergruppen um den Erschlagenen und im Vordergrund).

[1]) Dort heißt es: „Dem Icilius habe ich nicht ganz die Position gegeben, welche Sie in Ihrem letzten Briefe vorschlugen, ich habe ihn vielmehr etwas mehr nach der anderen Seite gedrängt und den Gegensatz zum Vater schärfer gefaßt".

Quintus

O helft dem Consul!

Virginius

Klagt, ihr Bürger Rom's,
In Nacht versinkt das Haus der Fabier,
Der größte Römer stirbt!

Consul (sich vom Boden aufrichtend, nach dem Haupt des Sohnes fassend)

Du lebst mein Knabe?
Danke den Bürgern, ehre das Gesetz —
Und scheidend heb' ich meine Hand und flehe:
Ihr Ew'gen duldet nur den Männermut,
Der maßvoll sich bescheidet. Weiht den Römern
Mit unsrem Tod den heilgen Bürgerfrieden!
Versöhnung! (er sinkt sterbend zurück).

Spurius (im Vordergrunde die Hände leidenschaftlich zum Himmel erhebend)

Versöhnung den Geschlechtern und dem Volk!
(Ausgabe 1862, V. Akt, Vers 576—588.)

Außerdem kamen in die zweite Fassung des Dramas noch ein paar Zusätze hinein. So z. B. hat Freytag zur tieferen Begründung des Verdachtes des Fabius, daß sein Sohn der Mörder des Sicanius sei, zwischen Vers 761 und 762 des dritten Aktes in der ersten Fassung drei neue eingeschoben:

Consul

Was weißt du noch?

Lisenna

Er kam die letzte Nacht
Heim von der Straße; blutig war sein Messer.

Auch beim Abgange des Marcus am Schlusse kamen einige neue Verse; in der ersten Fassung stirbt Marcus mit den Worten:

„O rette diesen! Klein ist sein Vergehen,
Den Göttern ist's ein Lächeln. — Lieber Bruder!

Zu diesen kamen in der zweiten Fassung noch:

„Horch!
Die Toten rufen!
(Das Schwert ziehend)
Auf, ihr dunkeln Schatten!
Ein Feldherr naht, rüstet euch zum Empfange"
(stürzt ab).

Wie wir sahen, sind die meisten Änderungen in dem Stücke von Devrient angeregt worden und waren zuerst nur für die Bühne bestimmt. Zu bewundern ist des Dichters geschickte Hand, die mit einigen Strichen neue Motive in das Stück hineinzubringen wußte und es in seiner Bedeutung erhöhte. So ist es mit der Rolle des Spurius geschehen. Obwohl der Egoismus immer noch die Triebfeder bei ihm bleibt, im Gegensatz zu dem hohen Opfersinn des Caeso, ist Spurius als dramatischer Charakter doch nicht mehr so kleinlich und weichlich wie in der ersten Fassung. Auch die Änderung des Schlusses möchte ich als glücklich bezeichnen. Daß der Dichter Devrient nicht nachgeben wollte und den jungen Icilius auf dem Schlachtfelde fallen läßt, zeigt nur von hoher und gerechter Empfindung.[1])

[1]) Wie störend der Schluß im Sinne Devrients gewirkt hat und für den Erfolg des Stückes nachteilig war, ersehen wir aus der Rezension über die Wiener Aufführung. In der „Wiener Zeitung“ Nr. 246 vom 24. Okt. 1861 S. 983 ff. heißt es u. a.: „Von Änderungen sind vorzüglich zwei wichtig: Erstens, daß Spurius das Eherecht wirklich durchsetzt. Dadurch wächst diese Gestalt und ein berechtigtes Verlangen des Zuschauers wird befriedigt; zweitens, der Schluß: Gaius Icilius fällt nicht mit den Fabiern. — Beides erscheint uns sehr unglücklich, das Übrigbleiben des Gaius auch für den Erfolg des Stückes verhängnisvoll, da man sich natürlich erinnert, wie er im Akt vorher von seiner Fabia feierlich ewigen Abschied genommen hat, und ihn jetzt im Geiste mit dem neuen Gesetzartikel zurückkehren sieht, um sie dennoch heimzuführen. Manches herbe Urteil über das ganze Trauerspiel hat sicher dieser Schluß verschuldet“. — Im „Vaterland“ Nr. 248 (1861), Rezension von Ludwig Speidel. Als der Rezensent das Handeln der beiden Icilier betrachtet: „Vom Standpunkt der poetischen Gerechtigkeit aus müßte ihm (dem Spurius) sein Unternehmen gelingen, aber es mußte tragisch für ihn enden; er durfte nur die Freude des Gelingens haben, ein persönliches Urteil durfte ihm daraus nicht erwachsen. Die Sühne seines revolutionären Schrittes lag im Tode seines Sohnes. In der Bühnenbearbeitung des Trauerspiels gelingt es dem Vater, das Ehegesetz durchzuführen, aber der Sohn bleibt am Leben: das ist unpoetisch und sittlich verletzend. In der ursprünglichen Fassung bleibt das neue Ehegesetz in der Schwebe, aber der Sohn stirbt: das ist ungerecht. Zum Zweck einer vollendeten poetischen Wirkung mußten die beiden verschiedenen Fassungen in der Weise verschmolzen werden, daß dem Vater die Durchführung des Connubiums zwar gelingt, daß aber der Sohn auf dem Schlachtfeld bleibt. Schuldig sind alle drei durch Verletzung alter Sitte und alten Rechts, Spurius, sein Sohn und Fabia; der Tod des Sohnes sühnt die eigene Schuld und die des Vaters.

So geändert und verschiedentlich noch verkürzt sollte das Stück zuerst in Karlsruhe von Devrient zur Aufführung gebracht werden. Ehe es aber mit Devrient so weit kam, wurden die „Fabier“ von Lüttichau, dem Generaldirektor des Königl. Hoftheaters in Dresden, verlangt. Gleichzeitig sandte Freytag Exemplare nach Wien und Berlin. In Dresden ging es schneller mit der Aufführung, der König selbst wünschte sie. Für diese wurde vom Dichter noch einmal Verschiedenes gestrichen.[1]) Am 10. März 1860 wurden die „Fabier“ zum ersten Male in Dresden in Gegenwart des Dichters aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit schreibt Devrient am 18. April an Freytag, „die Aufführung sei mehr verhudelt, sei lang gewesen und sehr monotonisch in der szenischen Einrichtung“.[2]) Im Mai wurde das Stück in Dresden wiederholt, und einige Monate später gelangte es auch in Karlsruhe zur Aufführung. Am 1. Oktober fingen die Bühnenproben an; zur Generalprobe und zur ersten Aufführung wurde der Dichter eingeladen. Die Aufführung fand am 11. Oktober 1860 statt. Darauf notiert Devrient in seinem Tagebuch: „Die Vorstellung gelang vollständig“. Des Dichters eigene Äußerung

---

Fabia aber gehört ins Kloster, wie wir sagen würden, oder, nach den Einrichtungen jener Zeit, unter die Priesterinnen der Vesta. In dieser Weise bliebe an diesen Gestalten kein individueller Schmutz haften“.

[1]) s. den Brief Freytags an Devrient vom 10. Febr. 1860 (Westermanns Monatshefte Bd. 91).

[2]) Ausführliches über die Aufführung finden wir in der „Constitutionellen Zeitung“ Nr. 60 vom 13. März 1860. Rezension von R. Giseke: „Die Aufnahme von Seiten des Publikums war, so scheint es uns, diesem unseren Urteile im Allgemeinen entsprechend. Das Stück interessierte, ohne eigentlich fortzureißen, es fesselte, ohne durchgreifend zu erschüttern. Läßt sich der Verfasser herbei, noch mancherlei zu kürzen und den Effekt der Darstellung auf den vierten Akt zu konzentrieren, so kann ihm an Glück auch an andern Bühnen nicht fehlen“. — Und im „Dresdener Journal“ (1860) Nr. 60, die Rezension von C. Banck: „Die Teilnahme des Publikums hob sich zu lebhaftem Beifall, namentlich im dritten und vierten Akt. Möge es unbeirrt die schöne Pflicht wahrer Bildung festhalten, einer so bedeutenden, über das Gewöhnliche weit hinausgehenden Produktion des Geistes, wenn nicht vollste Sympathie, aber doch eine ehrende warme Anerkennung zu zollen, und auch den Darstellern ihren Eifer für ein so ernstes, nicht um Beifall und Effekt buhlendes Werk zu lohnen“.

darüber haben wir in dessen Brief an Hirzel vom 21. Okt. 1860; diesem schreibt er: „Von Coburg fuhr ich nach Karlsruhe. Dort sah ich eine sehr schöne Aufführung der ‚Fabier', die mir da recht gegeben hat, wo auch die Freunde zweifelten. Die Chorszenen, die Ensembles waren von der größten Wirkung, das Publikum ebenfalls recht artig, weit wärmer als in Dresden".[1]) Der bessere Erfolg, den das Stück in Karlsruhe erzielte, ist entschieden dem Eifer Devrients als Theaterregisseur wie auch den tüchtigen Schauspielern, die er unter seiner Leitung hatte, zuzuschreiben.

Der zweiten Aufführung in Karlsruhe wohnte der Direktor des Berliner Schauspielhauses, Düringer, bei. Devrient notierte nach der Aufführung in sein Tagebuch: „Die Vorstellung gelang wieder, Düringer imponierte sie außerordentlich, er zweifelte, sie in Berlin ebenso erreichen zu können. — Bei dem gebildeten Publikum hatte das Stück mächtig eingeschlagen. Alle sind von der Vorstellung der ‚Fabier' erfüllt, und ich bemerke mit Freude, daß die Aufführung die Fehler des Stückes verhüllt, die Fülle der tragischen Geschicke eint sich sehr gut und klärt sich anschaulich". In Karlsruhe wurden die „Fabier" in demselben Jahre noch einige Male aufgeführt. Im nächsten Winter kamen sie auch in Berlin und Wien zur Aufführung.[2]) Lange konnte sich jedoch das Stück nicht auf dem Repertoire erhalten.

---

[1]) G. Freytag an S. Hirzel usw. Brief Nr. 62.

[2]) Über die Aufführung in Wien finden wir bei Alexander v. Weilen, Die Theater Wiens, das Hofburgtheater, Bd. 2 Teil 2 S. 187/88: „Die Aufführung fand am 16. Oktober 1861 statt und wurde noch zweimal vor leeren Bänken wiederholt". Aus der Zeitkritik führen wir die Rezensionen der für damals als die besten geltenden Zeitungen an: „Wiener Zeitung" Nr. 246 vom 24. Okt. 1861: „Das Burgtheater, welches mit der Aufführung der Fabier einer Pflicht genügte, hat dem Stück auch die höchste Ehre erwiesen durch eine musterhafte Szenierung und Einstudierung. Die Darstellung gehört in ihrer Gesamtwirkung unbedingt zu den vorzüglichsten der neueren Zeit". — „Das Vaterland" Nr. 248 (1861), Rezension von Ludwig Speidel: „Die Darstellung im Burgtheater ist, was das Zusammenspiel betrifft, eine vorzügliche zu nennen, aber auch die Wiedergabe der Hauptrollen war eine löbliche. Die Aufnahme war eine günstige; wer sie als eine glänzende bezeichnet, kennt das Burgtheater nicht. Nur an zwei Stellen des Stückes,

Die obenerwähnte Umarbeitung des Stückes gab dem Verfasser Veranlassung, eine zweite Ausgabe zu veranstalten. In Miniatur, als Bühnenausgabe erschienen die „Fabier“ in zweiter Auflage, Ed. Devrient gewidmet, 1862. In diese Ausgabe sind hauptsächlich die Zusätze aufgenommen worden, wie es auch ausdrücklich, auf Wunsch des Autors, auf dem ersten Blatt angegeben ist.[1]) Außerdem stehen darin die Änderungen der Verse, welche für den Chor bestimmt sind; diese läßt der Dichter um der Verständlichkeit willen allemal erst von einer Person aussprechen und dann vom Chor wiederholen. Die Zahl der Verse, die in dieser Ausgabe um 54 gewachsen ist, verteilt sich wie folgt: I. Akt: 742 gegen 735 in der ersten Fassung, II. Akt:

---

im zweiten Aufzug und im vierten, war der Beifall ein spontaner und massenhafter, galt aber nicht der Dichtung, sondern zufälligen Beziehungen auf die Gegenwart. Sonst konzentrierte sich der Applaus auf ein Paar zerstreute Nester von Beifallslustigen im zweiten Parterre und auf der letzten Galerie“. — An dieser Stelle wollen wir noch die interessante Äußerung Fr. Hebbels, die er aus Anlaß der Aufführung macht, erwähnen. Fr. Hebbel, Gesammelte Werke Bd. 10 S. 270ff.: „Das Freytagsche Trauerspiel ist vortrefflich angelegt, ein tragischer Konflikt der furchtbarsten Art liegt ihm zugrunde, und den Zuschauern überkommt sogleich das Gefühl, daß im letzten Akt nicht der Chirurg für das Schicksal eintreten wird. Aber der Verfasser von „Soll und Haben“ war nicht der Mann, ein Thema durchzuführen, das von der rechten Hand noch über den „König Lear“ hinausgesteigert werden könnte; seine Römer sind mathematische Figuren, gegen welche die Billardkugeln, die vor dem Queue auf dem grünen Tuch herumspringen, noch beseelt scheinen, und seine schwungvolle Sprache, die sich noch obendrein jeden Augenblick in ein abstraktes Bild verwickelt, erinnert an den Bettlermantel der schwäbischen Dichterschule, der dem alten Goethe einst so zuwider war, weil er so getragen wurde, als ob die Löcher und Risse intentioniert wären. Das Stück ist langweilig und gehört also nach Voltaire zum schlimmsten Genre“.

[1]) vgl. G. Freytag an S. Hirzel usw., Brief Nr. 65. Da schreibt Freytag an Hirzel: „Die Fabier habe ich mit Zusätzen und charakteristischen Änderungen versehen, welche durch die Aufführnng und die Bedürfnisse der Bühne ratsam geworden sind. Halten Sie für gut, das dem Publikum zu sagen. Wie würde Ihnen in diesem Falle gefallen, wenn man unter Zweite Auflage setzte in ganz kleinem Druck: mit den Zusätzen für die Bühne“.

730 gegen 723; III. Akt: 778 gegen 795, IV. Akt: 816 gegen 789, V. Akt: 588 gegen 558. Die dritte Auflage der „Fabier", die wir in den „Gesammelten Werken" haben, ist fast genau die vom Jahre 1862 bis auf einzelne Verse, die weiter keinen besonderen Sinn in sich tragen. Sie enthält im ganzen 3650 Verse gegen die 3654 der Bühnenausgabe.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Vita.

Ich, Michail Tichoff, geboren den 16. Juli 1883 in Drenovo (Bulgarien), bulgarischer Untertan, besuchte zuerst das Progymnasium in meiner Heimatstadt, sodann das klassische Gymnasium in Tirnovo, Gabrovo und Rustschuk, das ich im Jahre 1900 absolvierte. Die Zeit vom Jahre 1900 bis Ostern 1904 war ich als Lehrer im Schulbezirk Tirnovo tätig. Zu Michaelis 1904 bezog ich die Universität Leipzig und hörte daselbst bis 7. Mai 1908 Vorlesungen an bei den Herren Profossoren Birch-Hirschfeld, Burgmann, Deutschbein, Dittrich, Hirt, Hoffmann, Köster, Leskien, Schmarsow, Sievers, Volkelt und Witkowski.

Besonders habe ich meinen Lehrern, den Herren Professoren Köster, Schmarsow und Volkelt, zu danken für die Anregungen, die mir dabei von ihnen zuteil wurden.